que sais-je ?

LE RAGTIME

JACQUES B. HESS

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

Le ragtime

JACQUES B. HESS

Chargé de cours honoraire d'Histoire du Jazz
à la Faculté de Musique et Musicologie
de Paris-Sorbonne, Paris IV

A Lucien Malson et Frank Ténot

L'auteur tient à exprimer sa gratitude à Philippe Baudoin, qui a mis à sa disposition sa riche documentation, et à André Hodeir, qui a bien voulu lire et annoter avec patience une grande partie du manuscrit.

ISBN 2 13 044320 6

Dépôt légal — 1re édition : 1992, avril

© Presses Universitaires de France, 1992
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Ce petit livre se propose de répondre à des questions que bien des gens se posent déjà à propos du ragtime, mais aussi d'en soulever d'autres qui surprendront sans doute le grand public, lequel se fait une idée à la fois trop limitée et trop floue de ce que fut ce phénomène musical.

Qu'est-ce que le ragtime ? bien sûr, et peut-on en donner une définition qui ne soit pas trop ambiguë tout en s'efforçant d'en recouvrir les diverses facettes ? Peut-on, doit-on juger à la même aune le *classic ragtime* (Scott Joplin), le *novelty ragtime* (Zez Confrey), le ragtime rural (banjo ou guitare), le ragtime des *brass bands* (Jim Reese Europe), le *ragtime song* (des dérivés des *coon songs* à l'*Alexander Ragtime Band* d'Irving Berlin) et les *rags* joués par les premiers grands musiciens de jazz instrumental (Jelly Roll Morton, King Oliver) ? Comment jouait-on le *piano ragtime,* comment doit-on le jouer ? Le ragtime « swinguait »-il, c'est-à-dire obéissait-il à cette pulsation rythmique particulière au jazz qu'on appelle le swing ? En d'autres termes, le ragtime est-il l'ancêtre du jazz ou était-il déjà du jazz ? Et puisque le *stride piano* de l'école noire *rent-party* ou *shout* de New York (James P. Johnson) est incontestablement du jazz — et quel grand jazz ! —, peut-on dire que le *classic* ragtime était du jazz qui ne swinguait pas encore ? Auquel cas, comment peut-on soutenir

l'existence d'un jazz qui ne swinguerait pas ? Ces termes sont-ils aussi antinomiques qu'il y paraît ? Enfin, le rôle du *player piano* (piano qui joue tout seul, par opposition à *piano player,* joueur de piano), du piano mécanique avec ses bandes perforées, n'a-t-il pas, du fait de la raideur rythmique des *piano rolls,* faussé ou seulement infléchi notre idée du ragtime et donné naissance, lors de la redécouverte de celui-ci *(ragtime revival)* des années quarante et cinquante, à toute une école qui se serait fourvoyée en prenant l'accident pour l'essence, au même titre qu'un cinéaste moderne amoureux de Charlie Chaplin qui, pour faire plus authentique, fausserait sa vitesse de prise de vues afin de restituer sur de la pellicule contemporaine les sautillements des films de Charlot ?

Que le lecteur ne se sente pas rebuté par cette accumulation de termes ésotériques : ils seront expliqués au fur et à mesure que le texte avancera. Ces mots désignent des catégories musicales bien précises et aisément reconnaissables, mais qui ne sont pas séparées de façon aussi étanche qu'on le croit généralement. Loin d'obscurcir les problèmes, ces chevauchements, ces effets de tuilage nous font au contraire mieux sentir l'interaction des différentes formes de ragtime, que ce soit par influence directe, par imitation ou par effet de *feedback* (information en retour).

L'auteur, bien sûr, fera place au cours de cet ouvrage à ses vues personnelles, mais il s'appuiera la plupart du temps sur les spécialistes américains qui font autorité en la matière. C'est pourquoi il se permet de demander au lecteur de consulter tout de suite la toute petite bibliographie commentée qui se trouve à la fin du livre, afin de se faire une idée suffisamment claire de la nature comme de l'importance de leurs jugements.

RAGTIME : ÉTYMOLOGIE ET DÉFINITION

L'ambiguïté du phénomène que fut le ragtime montre le bout de l'oreille dès que l'on s'interroge sur la signification et l'étymologie du mot. Ragtime, lit-on un peu partout, signifie temps déchiqueté, heurté, haché, en lambeaux. Mais pourquoi ? Quant à la forme, il n'y a rien de décousu dans le ragtime, qui est au contraire une musique fortement structurée. D'autre part, si les enregistrements réalisés d'après les rouleaux perforés de l'époque (notamment par Scott Joplin lui-même) nous paraissent sautillants, heurtés, c'est à ces *piano rolls,* les rouleaux qu'on introduisait dans le piano mécanique, qu'il faut s'en prendre avant toute chose : aux oreilles des contemporains écoutant un pianiste en chair et en os ou capables de déchiffrer eux-mêmes les petits formats qui lançaient le morceau à la mode, cette musique ne devait pas paraître tellement heurtée puisque, syncope ou pas, les croches se jouaient de façon égale, et que, rappelons-le, il a fallu attendre le grand jazz, celui d'Armstrong notamment, pour observer des syncopes ternaires, c'est-à-dire des syncopes où l'anticipation rythmique se fait sur la troisième partie d'un temps ressenti comme ternaire, et non pas, comme dans le ragtime — mais aussi comme chez le Beethoven de la *IX*e et le Stravinski du *Sacre* — sur la deuxième partie d'un temps conçu comme binaire.

En outre, le terme *time* dans *ragtime* est lui aussi ambigu. Dans la terminologie musicale de langue anglaise, en effet, *time* veut dire à la fois la définition

rythmique de la mesure (2/4, 3/4, 4/4, etc.) — en américain *time signature* — telle qu'elle figure tout au début de la partition, juste après l'armature, laquelle indique le nombre de bémols ou de dièses qui régissent le morceau, c'est-à-dire le ton dans lequel il est écrit (ex. : un bémol à la clef, le morceau est en *fa* majeur ou en *ré* mineur, deux bémols il est en *si* bémol majeur ou en *sol* mineur ; un dièse, le morceau est en *sol* majeur ou en *mi* mineur, deux dièses il est en *ré* majeur ou en *si* mineur, suivant le cycle des quintes), mais *time* veut aussi dire le tempo, à savoir la vitesse métronomique à laquelle doit se jouer la pièce. Est-ce le tempo du ragtime qui paraissait heurté aux contemporains ? Non, sans doute, puisque, à la haute époque, le ragtime ne se jouait ni trop vite, ni avec des variations de tempo sensibles internes au morceau. Et, comme ni les tempos, ni les syncopes binaires ne pouvaient désarçonner le public d'alors, force est bien d'admettre que ce public a été d'emblée frappé, non par la syncopation, mais par le nombre et la succession répétée, constante, des syncopes. L'expression propre serait alors *ragged time,* que l'on pourrait traduire librement, et sans élégance, par « rythme à secousses ».

Au demeurant, les Américains blancs, qui connaissaient depuis longtemps les parodies de l'art musical noir que donnaient les « minstrels », ces artistes de variétés blancs ambulants qui se barbouillaient de noir et roulaient les yeux pour caricaturer les nègres de plantations, étaient déjà familiarisés avec la syncope. En 1876, vingt et un ans avant la publication et le dépôt du premier ragtime, *Mississippi Rag,* du Blanc William Krell, le poète et musicien Sidney Lanier, natif de Georgie, écrivait : « La syncope [...] est une caractéristique de la musique nègre. J'ai entendu des nègres modifier une mélodie bien connue en la syncopant adroitement [...] de façon à lui donner un effet bizarre difficile à imaginer, et rien n'illustre plus clairement l'aptitude innée du nègre à

garder un tempo difficile que sa parfaite exécution d'airs simples ainsi transformés par une accentuation complexe. » Et dix ans plus tard, en 1886, c'est-à-dire treize ans avant la publication du *Maple Leaf Rag* de Scott Joplin, l'écrivain blanc louisianais George Washington Cable qualifiait le *rythme* d'une danse de Noirs qu'il avait vue sur Congo Square, à La Nouvelle-Orléans, de *ragged.* Cette notation de Cable, associée à une mention de *broken time* (litt. : temps brisé) appliquée à la musique de banjo de transmission auriculaire, donne, pour Hasse, de fortes raisons d'admettre que *ragged time* est l'étymologie de ragtime.

Toutefois, si nous connaissons bien l'anglais américain, l'histoire de l'esclavage et la culture sudiste, nous ne sommes pas complètement satisfaits par cette étymologie. Nous savons en effet que *rag* veut dire chiffon, mais aussi lambeau et, surtout, qu'on appelait *rags* des fragments de mélodies de plantation. Ambiguïté ici encore : le premier morceau officiellement publié sous le nom de « rag » par Scott Joplin est intitulé *Original Rags* (1899), et l'illustration de la page de titre du petit format en dit long sur l'hésitation qui devait alors régner quant à l'interprétation du vocable. On y voit en effet, non seulement un chiffonnier (*rag-picker,* litt. : ramasseur de chiffons) noir en train d'exercer son métier devant une baraque de bois en ruines, mais on lit aussi dans un cartouche, sous le titre, *Picked by Scott Joplin,* c'est-à-dire, en français : « Chiffons originaux, ramassés par Scott Joplin. » Cette mention pseudo-humoristique et péjorative se retrouve à la page 2 du texte, alors que, par la suite, on imprimera seulement sous les titres le nom du compositeur ou, parfois, la mention « *Composed by Scott Joplin* » (*Maple Leaf Rag,* 1899, *Augustan Club Waltz,* 1901).

Quoi qu'il en soit, le mot « ragtime » fit fortune et trouva très vite son diminutif, *rag.* On pourrait y voir un

retour à l'idée de « lambeau », d'extrait, de couplet au sens populaire (« Il nous a tourné tout un couplet là-dessus ! »), mais il est très tentant de penser aussi que si le terme a été si bien accueilli, c'est que, en anglais américain, le substantif *rag* et le verbe *to rag* entraînent subconsciemment un certain nombre de connotations de légèreté, de facilité, de provisoire. Ainsi, on appela longtemps *rag* la monnaie de papier dépréciée émise par certaines banques (sens attesté en 1782, 1830, 1868) ; un *rag carpet,* c'est un tapis composé de bouts disparates, ce que nous appelons aujourd'hui en franglais un patchwork ; un *rag shanty,* c'est une baraque de bidonville, mi-toile mi-planches ; en 1869, Mark Twain mentionne dans *Innocents Abroad* « des taudis répugnants sans étage abritant des *rag stores* (des quincailleries) ; un *sugar rag,* c'est un morceau de chiffon sucré qu'on donnait à téter aux bébés pour les calmer » (1855). Mais certaines expressions populaires sont, elles aussi, intéressantes : *to chew the rag* (litt. : mâcher le chiffon), c'est bavarder interminablement entre copains (1910), et *to rag out,* c'est se faire beau, s'habiller de façon voyante (1865). On voit qu'à une exception près, la plupart de ces dates d'attestation se situent dans la période qui précède et suit la guerre de Sécession (1861-1865).

Ce côté populaire, vulgaire même, de la notion de ragtime explique partiellement la volonté de Scott Joplin et de son principal éditeur, John Stark, de faire du ragtime une musique respectable et respectée, et de lancer l'expression *classic ragtime.* D'ailleurs, bien après la mort de Joplin en 1917, les mères noires de la sous-bourgeoisie respectable continuaient à dire à leurs enfants (dont certains allaient devenir des géants du jazz) : « *I don't want no ragtime in my house !* » quand ils s'essayaient sur le piano ou l'harmonium de la maison à jouer ce qu'ils appelaient déjà du jazz ou de la *hot music* — tout comme, toute proportion gardée, la mère de l'auteur de

ces lignes s'insurgea à plusieurs reprises contre le fait que celui-ci, jeune, écoutait sur son phonographe, à la fin des années quarante et au début des années cinquante, de la « musique de nègres » (*Wild Man Blues* de Louis Armstrong, *Blue Serge* de Duke Ellington ou *Epistrophy* de Thelonious Monk par l'orchestre de Kenny Clarke !) plutôt que « du jazz très chic de Paul Whiteman sur lequel ton père et moi avons dansé ».

Définition

Il n'en reste pas moins qu'au-delà de ce halo sémantique, les contemporains furent frappés par les accumulations de syncopes et le décalage entre la main droite et la main gauche du pianiste. Edward A. Berlin, dans son livre *Ragtime, A Musical and Cultural History* (1980), a relevé plusieurs jugements et définitions qui témoignent de cette réaction. Un certain A. J. Goodrich, qu'il qualifie d' « éminent théoricien », écrivait dans le *Musician* de novembre 1901 : « Le rag-time n'est qu'une forme vulgaire de syncopation dans laquelle le rythme est tourmenté de manière à produire un effet plus ou moins heurté *(ragged)* et hystérique. » En 1908, le *Grove's Dictionary of Music and Musicians* définit ainsi le Rag Time (on remarquera que la graphie du mot n'est pas encore fixée : on écrit aussi bien alors *rag time, rag-time* ou *ragtime*) : « Terme moderne, d'origine américaine, signifiant en premier lieu un rythme brisé dans la mélodie, particulièrement une sorte de syncopation continue. » En septembre 1914, dans le *Musical Observer,* un certain Leo Oehmler publie un article intitulé : Le Ragtime : un mal pernicieux et un ennemi de la vraie musique, et explique que « la musique de ragtime est principalement une affaire de rythme et non de mélodie ou de belle harmonie. Elle est basée presque exclusivement sur une mesure syncopée » *(sic)*.

Chose curieuse, la plupart des jugements et définitions de l'époque semblent tellement axés sur la « syncopation » qu'ils négligent de mentionner la structure très caractéristique qui est en train de se définir et qui, dès 1897, impose la forme de ce qu'on appellera très bientôt le *classic ragtime*. De telle sorte que les définitions qu'on trouve un peu partout décriront longtemps, et jusqu'à nos jours, le ragtime comme une « musique pour piano », « écrite », c'est-à-dire ne laissant pas de place à l'improvisation, et « syncopée ». Une des plus récentes définitions, celle du *Dictionnaire du jazz* de Carles, Clergeat et Comolli (Robert Laffont, Paris, 1988) ne s'intéresse pas à la structure : « [...] le ragtime est, à l'origine, un genre musical d'inspiration noire, d'abord pianistique, syncopé [...] une musique élaborée [...]. » Finalement, on trouve une meilleure définition dans le *Dictionnaire encyclopédique de la musique* de l'Université d'Oxford de 1983 (trad. franç. Robert Laffont, Paris, 1988). Malgré un début singulièrement erroné (« Dérivé du jazz qui s'est épanoui à la fin du XIX^e siècle »), on est un peu plus précis : « Il suit le modèle de la marche typique de l'époque avec une introduction et plusieurs parties contrastées, sa principale caractéristique étant une mélodie syncopée dont le déplacement des accents reste dans les limites de la notation existante sur un accompagnement régulier, généralement à 2/4. » En dépit de la mauvaise traduction de l'édition française, nous comprenons que la mélodie syncopée, dont il est difficile de noter avec précision le déplacement des accents, repose, s'appuie sur un accompagnement de main gauche à 2/4 non syncopé. On verra plus loin qu'il existe bien des genres différents de ragtime, mais ces définitions, si incomplètes soient-elles, nous permettent cependant d'aborder avec quelques connaissances préliminaires l'examen de la forme la plus achevée du ragtime, le *classic ragtime*.

LE CLASSIC RAGTIME

On appelle *classic ragtime* (parfois *classical ragtime*) le genre et le style de ragtime qui furent portés à leur perfection par quelques pianistes-compositeurs de très grand talent, au premier plan desquels on a coutume de citer *The Magnificent Trinity,* la trinité magnifique, c'est-à-dire les Noirs Scott Joplin (1868-1917) et James Scott (1886-1938), et le Blanc Joseph Lamb (1897-1960). De l'avis général, son âge d'or a duré vingt ans, de 1897 à 1917. Son aire de création se situe dans le Missouri, où deux villes donneront naissance à des formes très voisines mais présentant parfois certains caractères propres : Sedalia (Scott Joplin, Scott Hayden, Arthur Marshall, Brun Campbell, etc.) et, plus à l'est, à la frontière du Kentucky, Saint Louis (Tom Turpin, Louis Chauvin, etc., le meilleur disciple de Joplin que fut James Scott, mais aussi, ce que trop de dictionnaires ne mentionnent pas, Scott Joplin lui-même). Quant à son aire de diffusion, elle s'étendra très vite à tout le territoire colonisé des Etats-Unis, c'est-à-dire des grandes métropoles orientales jusqu'à la *frontier,* la frontière toujours en marche marquant la limite momentanée des régions où le Nord et le Sud réunis après la guerre de Sécession font, ou essaient de faire régner la loi et l'ordre. Cette diffusion rapide du ragtime doit certes beaucoup à ce phénomène typiquement américain qu'est l'engouement brusque généralement suscité par une mode, un *fad* qui embrase tout le

pays comme un feu de paille (plus près de nous, le « jogging », par exemple, qui vit du jour au lendemain toute l'Amérique se mettre à courir en survêtement de sport). Mais elle tient surtout à deux autres raisons, dont l'une, tout à fait contingente, est la rencontre historique du ragtime avec le piano mécanique (les Pianola, Victrola et autres *player-pianos* sur lesquels on passait les *piano rolls* et qui figuraient en bonne place dans bon nombre de maisons, même dans les foyers les plus modestes), tandis que l'autre est sa grâce et sa forme solidement structurée (à la différence des spirituals et du blues naissant) qui ne pouvaient que flatter l'oreille blanche, permettant ainsi à la nouvelle musique, toujours à la différence du spiritual et du blues, de sortir de la subculture noire pour se répandre dans le tissu culturel blanc.

Le *classic ragtime* obéit à des règles très strictes qui ne souffrent que certaines variantes : celle du tempo et celle de la structure. Le tempo, en effet, doit être modéré. *Tempo di marcia, Slow March Time*, on retrouvait souvent ces notations en tête des partitions. Ce souci semble avoir été constant chez Scott Joplin. Juste au-dessus de la première mesure des œuvres suivantes, on lit les avertissements, les mises en garde, serait-on tenté de dire, *Not Too Fast* (*Peacherine Rag*, 1901), *Not Fast* (*The Easy Winners*, 1901 ; *The Entertainer, Elite Syncopation* et *A Breeze From Alabama*, 1902). Mais nous comprenons qu'avec la généralisation de l'engouement, Joplin se désole de voir le ragtime joué de plus en plus vite, car il met bientôt les points sur les « i ». En 1908, il avertit, en tête de *Pine Apple Rag : Do not play this piece fast — Composer*, mais on l'a déjà vu enfoncer le clou, et il continuera à le faire en spécifiant explicitement sur la *sheet music : Do not play this piece fast. It is never right to play Ragtime fast — Composer* (Ne pas jouer ce morceau en

tempo rapide. On ne doit jamais jouer rapidement le Ragtime — Le compositeur. *Eugenia, Leola,* 1905 ; *The Nonpareil, Gladiolus Rag,* 1907 ; *Sugar Cane,* 1908 ; *Euphonic Sound, Country Club* et *Wall Street Rag,* 1909). D'ailleurs, John Stark, qui fut son principal éditeur, distribuera encore en 1916, un an avant la mort de Joplin, un prospectus publicitaire dont l'imagerie colorée comme le ton assez vulgaire, très caractéristique du style publicitaire américain d'alors, ne doivent pas nous faire oublier qu'il se fit toujours, depuis sa rencontre avec Joplin au Maple Leaf Club, dans la grand-rue *(Main Street)* de Sedalia, en été 1899, une très haute idée du ragtime comme de son poulain. En voici la traduction :

Rags classiques

« *N'oubliez jamais ce qui suit.*

« Nos classiques du ragtime sont à la fange que publient les plaisantins de l'édition musicale ce qu'est Pike's Peak [une des plus hautes montagnes américaines, dans le Colorado] à une taupinière.

« Les Stark Rags sont, par rapport aux lamentables et criminelles productions qui se font passer pour des rags, ce que l'élégance de pensée et de langage d'un universitaire sont par rapport au baragouin du voyou de la rue.

« Notre vieille Terre a tourné bien longtemps sur son axe avant que ses habitants n'apprennent qu'elle n'était pas plate. Encore ont-ils voulu alors tuer l'homme qui avait fait cette découverte.

« Saint Louis est le Galilée des rags classiques. Quel dommage que ceux-ci n'aient pas vu le jour à New York ou à Paree [Paris], car les médiocres et les imitateurs se seraient alors enthousiasmés !

« Il est vrai que les amateurs ont toujours à leur dis-

position ces joyaux de finesse et de vertu que sont [suivent deux titres de chansons de variétés coquines], etc. Et les amateurs écoutent jusqu'à la nausée ces concoctions d'adjectifs tirés du français.

« Cependant, les plus grands esprits de tous les pays civilisés ont vu la lumière, et ils placent maintenant bon nombre de Stark Rags parmi les plus belles créations de tous les temps.

« Ces rags ne peuvent être interprétés à vue. Il faut les étudier et les travailler lentement, et il ne faut jamais, au grand jamais, les jouer vite.

« Ils sont stimulants, et quand le pianiste commence à les maîtriser, la tentation d'accélérer le tempo est presque irrésistible. Il ne faut jamais perdre cela de vue. La bonne vitesse est celle du tempo de marche lente, environ cent noires à la minute.

« Lorsqu'ils sont joués comme il faut, les Stark Rags représentent la pensée musicale d'avant-garde de notre époque et la seule création américaine.

Stark Music Co. Saint Louis, Missouri. »

La deuxième règle est celle de la structure. Le ragtime classique se compose de plusieurs *strains,* ou airs, qui procèdent, à de très rares exceptions près, par énoncés de seize mesures avec reprise identique. Le morceau est souvent précédé d'une introduction, généralement de quatre mesures. Le passage du premier *strain* au deuxième, mais plus souvent du deuxième au troisième, entraîne presque toujours un changement de tonalité, qui est généralement une modulation au ton de la sous-dominante (par exemple, *Maple Leaf Rag* : de *la* bémol à *ré* bémol). On trouve parfois après le deuxième *strain* un interlude de quatre mesures (rarement plus), modulant ou non. Le troisième *strain,* appelé « trio », selon la terminologie en usage dans les

marches de type militaire, où ce passage était le moment de bravoure du morceau, est souvent le plus brillant. Puis vient le quatrième *strain*, qui peut être une reprise du premier — on parle alors de ragtime circulaire — ou qui peut présenter une nouvelle mélodie — il s'agit alors d'un ragtime linéaire.

Ainsi, *Maple Leaf Rag* (composé en 1897 mais publié en 1899), considéré comme l'archétype du ragtime, se schématise comme suit : AA BB A / CC / DD. Les A et les B sont en tonalité de *la* bémol, le trio (CC) passe en *ré* bémol, et le dernier *strain* (DD) revient en *la* bémol. On a donc un rag qu'on pourrait considérer comme circulaire quant à la tonalité, mais qu'on appelle cependant linéaire, car la structure prime la tonalité. En revanche, toujours de Joplin, *Felicity Rag* (1911) est circulaire : 4 AA BB / CC Int. 4 / AA. Ici, A et B sont en *do*, C est en *fa*, et l'interlude de quatre mesures ramène en *do* pour le thème initial.

NB. — Le système de schématisation symbolique varie parfois selon les auteurs. Nous proposons d'adopter définitivement le système suivant : chaque lettre représentant seize mesures (sauf, répétons-le, de très rares exceptions), si un chiffre ouvre la formule, cela signifie qu'il y a une introduction, dont le chiffre indique le nombre de mesures ; le signe « / » signifie qu'il y a un changement de tonalité, et *Int.* suivi d'un chiffre signifie qu'il y a un interlude de tant de mesures, modulant ou non selon qu'il est suivi ou non de la barre oblique.

Autre exemple, avec une variante, *Heliotrope Bouquet* (1907), de Joplin et Chauvin : 4 A BB A / CC DD. Ragtime linéaire, donc, avec une introduction de quatre mesures, l'exposé sans reprise du premier *strain* (A), l'exposé avec reprise du deuxième *strain* (B), puis reprise de A. On est jusque-là en tonalité de *sol*. Brusquement, sans interlude, on

passe au troisième *strain* avec reprise qui, comme le quatrième, est à la sous-dominante, en *do*.

Il y a des exceptions tout à fait déroutantes à ces règles généralement respectées. Ainsi, dès 1902, *The Ragtime Dance,* de Joplin, cité ici dans sa version courte (il en existe une plus longue), présente ce profil surprenant : 4 AA / BB CC D E F, structure inhabituelle en ce que les trois derniers *strains* (D E F) ne sont pas repris. Les deux A sont en *si* bémol, puis, dès BB, on passe en *mi* bémol pour y rester jusqu'à la fin. Enfin, structure plus complexe encore avec la splendide *concert waltz* syncopée qu'est *Bethena* (1905), de Joplin aussi : 8 A (en *sol*) Int. 4 / BB (en *si* bémol) Int. 4 / A (en *sol*) Int. 8 / CC (en *fa*) Int. 4 / DD (en *si* mineur) / EE (en *ré* majeur) Int. 4 / A (en *sol*) Coda 8 avec point d'orgue.

Ces exemples de développements irréguliers ou complexes — auxquels il faudrait ajouter entre autres celui de *Euphonic Sounds* (1909), avec ses *strains* de seize mesures qui ne se laissent pas réduire, comme dans le rag typique, à deux phrases de huit mesures — nous montrent à quel point le ragtime n'était pas, comme on le dit parfois, une forme figée ou rigide, puisque Joplin semble y violer à plaisir les structures qu'il a lui-même codifiées.

Harmoniquement, le ragtime n'apporte rien de révolutionnaire. Il semble avoir décidé une fois pour toutes (toujours à quelques exceptions près, notamment *Euphonic Sounds*, 1909) de s'en tenir à l'harmonie populaire des ballades d'origine anglo-saxonne de l'époque ainsi que des chansons venues des Antilles anglaises, françaises et espagnoles, mais en observant les renversements de l'harmonie d'école européenne. Les marches harmoniques sont simples : I - V - I - IV, I - IV - II - V, mais on voit souvent des enchaînements d'accords typiquement jazz, qui annoncent ceux du ré-

pertoire « New Orleans », notamment *do - ré* mineur - *ré* 7^{e} - *sol* 7^{e} et *do - mi* 7^{e} - *la* mineur. (Rappelons qu'en jazz, dans un accord chiffré comme 7^{e}, la septième est mineure, à savoir *Do 7* : *do-mi-sol-si* bémol, et non, comme en harmonie classique, *do-mi-sol-si*). On trouve aussi, parfois, au beau milieu d'un passage fortement structuré du point de vue harmonique, l'intrusion d'un élément de « suspense » au moyen de deux mesures qui semblent être « en l'air » sur un accord de septième diminuée. On le voit notamment, chez Joplin, à la mesure 13 du troisième *strain* d'*Heliotrope Bouquet* (1907), aux mesures 13 et 14 du troisième *strain* de *Fig Leaf Rag* (1908), et, chez Joseph Lamb, par exemple, aux mesures 1 et 2 du quatrième *strain* d'*American Beauty Rag* (1913).

Rythmiquement, le lecteur aura compris que la principale caractéristique du ragtime classique est l'opposition entre une main droite fortement syncopée et une main gauche qui scande la mesure (généralement à 2/4) avec des temps égaux, à la façon de beaucoup de marches militaires. Ce balancement qui se déplace deux fois par mesure du registre médium-grave au registre médium-aigu n'a pas encore la tension rythmique qu'on trouvera plus tard (dès 1917, année de la mort de Joplin) dans les écarts plus grands de la main gauche du piano *stride,* mais il est bien décrit chez les auteurs américains par les onomatopées *boom-chick boom-chick* et *oom-pah oom-pah.*

LES SOURCES DU RAGTIME

Contrairement à ce que croient bien des gens, le ragtime n'est pas né *ex nihilo* du cerveau, des doigts et de la plume de Scott Joplin. Il était dans l'air, sous forme de musiques et de danses populaires. Tout d'abord, Joplin ne fut pas le seul, il s'en faut de beaucoup, à écrire cette musique pour piano que fut le ragtime classique, mais ce que lui, ses pairs et ses élèves firent, ce fut de mettre en forme rigoureusement structurée ce genre musical, c'est-à-dire en quelque sorte de transformer des pots-pourris en compositions cohérentes. Le premier rag publié par Joplin s'appelle d'ailleurs, rappelons-le, *Original Rags,* au pluriel, ce qui laisse voir à l'œuvre cette volonté de synthétiser des thèmes variés. Ce qu'on oublie trop, en effet, ou ce qu'on ignore, c'est qu'il existait des *folk rags,* des rags populaires de divers styles bien avant la publication des premiers rags pour piano (*Mississippi Rag,* de William H. Krell, et *Harlem Rag,* de Tom Turpin, tous deux de 1897). Ces rags populaires étaient chantés, dansés, joués au banjo ou sur de méchants pianos. Ils provenaient en partie de fragments de mélodies de plantations transmises oralement, mais beaucoup plus encore, semble-t-il, du répertoire des *minstrels.*

Les minstrels

La *minstrelsy,* ou art des ménestrels, phénomène singulier, aberrant et fécond, doit retenir ici notre atten-

tion. On appelle *minstrelsy* un genre de spectacle populaire lancé et exploité par des artistes de variétés blancs. Ce phénomène est attesté depuis au moins 1827 (donc bien avant la guerre de Sécession, en pleine période esclavagiste), année où le chanteur blanc barbouillé de noir George Washington Dixon se produisait dans l'Etat de New York. Très rapidement, le genre connut un succès inouï et se répandit comme un feu de forêt dans tous les Etats-Unis, au sud comme au nord. Thomas « Daddy » Rice se fait connaître en 1828 avec sa tristement célèbre chanson *Jim Crow (Jacquot Corbeau)* qui caricature un valet d'écurie noir boiteux. (L'expression *jim crow* est restée jusqu'à ce jour dans la langue américaine, où elle a le sens de « raciste » et a même formé le substantif *jimcrowism*, racisme anti-noir. Merveilleuse souplesse de l'américain : le terme a été inversé par les Blancs dans les années soixante pour stigmatiser le racisme anti-blanc des Noirs en revendication, et, après ce curieux *Crow Jim*, l'on a même vu les féministes, dans les années soixante-dix, forger le terme *Jane Crow* pour dénoncer le sexisme anti-femme.) En 1843, ce sont les débuts à New York d'une troupe qui devait devenir célèbre, les Virginia Minstrels, bientôt détrônés dans la faveur du grand public par celle des Christy's Minstrels. On trouve des compagnies de minstrels dans tout le pays, et jusqu'en Californie, en 1849, au moment de la Ruée vers l'Or.

Les *minstrel shows* mettaient en scène des comédiens, chanteurs, danseurs et fantaisistes blancs qui, peinturlurés de noir, les lèvres exagérément épaissies et maquillées de rose, roulaient les yeux en caricaturant le stéréotype populaire de l'esclave noir. A travers une succession de numéros de variétés, l'insistance était mise sur la naïveté bon enfant du *nigger* (du « négro ») de plantation, sur son parler maladroit émaillé de barbarismes amusants, sur sa paresse, son goût pour la

danse et une musique simple et touchante bien que fort primitive. On reconnaît là à l'œuvre l'un des plus insidieux procédés du racisme : la dérision paternaliste. L'un de ces minstrels, et non l'un des moindres, Tony Pastor, directeur d'un music-hall new yorkais, résume assez bien la philosophie et l'idéologie sous-jacentes de la minstrelsy : « L'intention des créateurs de ce genre de spectacle, écrit-il en septembre 1898 (un an avant la publication de *Maple Leaf Rag*), était de représenter le Noir du Sud dans toute sa simplicité, son mode de vie insouciant, son humour cocasse et son amour immodéré de la musique tant vocale qu'instrumentale, dans sa forme la plus fruste et la plus ordinaire. Ce fut incontestablement une nouveauté dans le domaine du spectacle, et ce genre devint rapidement populaire, non seulement dans les Etats du Nord, mais aussi au-dessous de la "ligne Mason and Dixon" [séparation symbolique du Nord et du Sud], dans le foyer du Noir américain lui-même. »

Nous connaissons assez bien l'ordonnance de ces *minstrel shows*. La troupe arrivait dans une ville et, après avoir fait une parade dans les rues, à la façon de nos cirques de jadis, donnait un court concert sur la grand-place, puis, juste avant la représentation, battait l'estrade devant le théâtre où elle allait se produire. Le spectacle proprement dit durait environ une heure trois quarts. Les comédiens-musiciens étaient assis sur scène en demi-cercle face au public. L'animateur, blanc comme tout le reste de la troupe, était le seul à ne pas être outrageusement maquillé en noir. Il se présentait comme un Blanc sudiste, l'image d'un propriétaire de plantation, et mettait en valeur, à l'aide de dialogues prétendument humoristiques, les deux « négros » qui se trouvaient à chaque extrémité du demi-cercle, et dont les noms étaient toujours les mêmes : « Mr. Bones », qui jouait des castagnettes primitives faites de deux os de dinde ou de deux omoplates d'agneau (*bones* : os), et « Mr. Tambo » qui, comme son nom l'indique, jouait du tambourin. La deuxième partie du spectacle, appelée *olio* (de l'espagnol *olla podrida*, qui a donné notre mot français « pot-pourri »), était une succession de solos, de chants comiques et de danses. Enfin venait le finale, une danse

collective marchée en rond appelée *walk-around* ou *promenade*, dont certains auteurs (Ostranski, Blesh) pensent qu'elle fut l'ancêtre du *cakewalk*, lequel fut lui-même une des sources rythmiques du ragtime.

Et l'on va bientôt assister à un phénomène aberrant : devant le succès de cette forme de spectacle, des musiciens et chanteurs noirs, se barbouillant à la façon des minstrels blancs qui les ridiculisent, offriront au public blanc, mais aussi au public noir, leur propre caricature. S'il y a là pour nous, aujourd'hui, quelque chose de terriblement choquant, le public de l'époque trouvait cela très drôle, et les Noirs eux-mêmes, victimes de l'idéologie raciste et du racisme vécu du quotidien, y trouvaient, quoique de façon sans doute plus subtile que les Blancs, des raisons de rire. Certains, pourtant, ont alors senti la perversion de cet état de choses. Ainsi, c'est avec tristesse que le pasteur unitarien blanc Henry George Spaulding décrit le spectacle qu'il a pu voir en 1863, en pleine guerre de Sécession, à Beaufort, Caroline du Sud, donné par la troupe des Charleston Minstrels :

« Au premier regard sur les artistes assis en demi-cercle sur la scène, une douzaine de Noirs bien bâtis et de bonne mine, le spectateur s'imagina être en présence du fameux groupe de Christy ou de quelque autre compagnie de « sérénadeurs éthiopiens » blancs. Mais, bientôt, les jumelles de théâtre révélèrent le fait amusant que, bien que chacun des minstrels fût par nature aussi noir qu'il est possible de l'être, tous les artistes s'étaient couvert le visage d'une couche de bouchon brûlé afin que leur ressemblance avec les minstrels yankees fût à tous égards complète. Il y avait d'excellentes voix parmi les chanteurs, et certains musiciens jouaient avec une virtuosité surprenante de leurs instruments ; mais la présence d'une assistance composée entièrement de Blancs, parmi lesquels figuraient les plus hautes autorités du Département, était évidemment

une cause de grand embarras pour ces artistes aussi peu habitués à la scène. Le programme ne fit place à aucune chanson qu'on eût pu qualifier de comique [...]. Entre les morceaux, il y eut l'habituelle succession d'anecdotes et de blagues, dont certaines étaient très amusantes tandis que d'autres déclenchaient le rire par la manière dont elles étaient dites. En tant qu'imitation de notre minstrelsy nordiste donnée par un groupe de musiciens noirs autodidactes, la représentation fut un merveilleux succès. Pourtant, l'impression générale laissée dans l'esprit de l'auditeur fut loin d'être plaisante. On ne pouvait s'empêcher de penser qu'un peuple par nature si porté vers l'harmonie est capable de faire mieux qu'une imitation, même parfaite, de ceux qui ont si grossièrement caricaturé sa race. »

On vient de voir le mot « éthiopien ». L'expression « mélodie éthiopienne » fut longtemps synonyme de *minstrel song*. Malgré son origine obscure, le mot fit fortune. Il n'est pas impossible que cet usage vienne de ce que, dans la Bible, le premier Africain à avoir été baptisé — par le diacre Philippe — fut un Ethiopien (Actes des Apôtres, **8,** 26-40).

Stephen Foster (1826-1864), un Blanc de Pittsburgh, Pennsylvanie, composa de nombreuses chansons imitées des chants de plantation, dont certaines, très bien venues, sont devenues immortelles et font depuis longtemps partie du folklore américain général, Blancs et Noirs confondus *(Old Folks at Home, Suzanna, Old Kentucky Home)*. Son ambition avouée était de mettre « les mélodies éthiopiennes au goût des gens du monde », c'est-à-dire de la bourgeoisie blanche, et il indiquait volontiers sur ses partitions *con espressione*. A leur tour, des Noirs se mirent à écrire des chansons de minstrels en forme stricte, généralement AABA, notamment James Bland et son *Carry Me Back To Old Virginny* (« Ramenez-moi en Virginie... C'est là que le

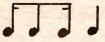
cœur du vieux moricaud — *darkie* — a envie d'aller... C'est là que j'ai travaillé si dur pour mon vieux maît' — *massa* — jour après jour dans les champs de maïs jaune... Il n'est pas d'endroit au monde que j'aime plus sincèrement... »)

Il se dégage de l'ensemble de ces chansons de minstrels (on les appelait aussi des *coon songs, coon,* diminutif de *raccoon,* raton laveur, étant un terme péjoratif pour désigner l'homme noir) une nostalgie du Sud, donc, en filigrane, du temps de l'esclavage. La plantation est peinte en teintes de pastel comme un univers paradisiaque où aspire à retourner le Noir bon enfant. La popularité des minstrels ne s'est pas éteinte avec le siècle dernier. En 1927, l'acteur américain juif d'origine russe Al Jolson se barbouillera et roulera les yeux pour chanter *Swanee,* de George Gershwin, dans *The Jazz Singer,* le premier film parlant, qui connut un immense succès. En un sens, on peut dire que cette tradition a même joué un rôle dans le développement de la chanson de variétés américaine des années vingt et trente classée sous le nom de Tin Pan Alley (sobriquet donné au quartier du bas de Manhattan où s'était concentrée l'industrie de la chanson. *A tin pan,* littéralement une poêle en fer blanc, c'est aussi en américain un vieux piano désaccordé et sans feutres, et l'on peut traduire Tin Pan Alley par « la rue des vieilles casseroles »). On sait que cette période a été illustrée par une constellation de très grands talents, au premier plan desquels on peut citer les noms de George et Ira Gershwin, bien sûr, mais aussi ceux de Cole Porter, Jerome Kern, Irving Berlin, etc.

On comprendrait mal le ragtime classique si l'on oubliait dans quel contexte de racisme et d'oppression les Noirs imposèrent cette musique qu'ils voulurent d'emblée respectable — pari d'autant plus difficile qu'elle se fabriquait en grande partie dans des lieux de débauche.

Le cakewalk

On s'accorde à reconnaître que le cakewalk fut l'ancêtre du ragtime, auquel il légua plusieurs figures rythmiques, notamment celle-ci :



ou celle-ci :

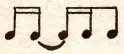


figure qu'utilisera Debussy au début de « Gollywog's cakewalk », dans *Children's Corner*.

Le *cakewalk*, ou pas du gâteau, a été observé sur son aire de naissance par de nombreux témoins. Gilbert Chase rapporte ainsi l'information donnée par un Noir du Tennessee né de parents esclaves : « Le cakewalk était à l'origine une danse de plantation, ou plutôt un joyeux mouvement qu'ils [les esclaves] exécutaient en entendant la musique du banjo, incapables qu'ils étaient alors de se maîtriser. Cela se passait généralement le dimanche, quand on ne travaillait pas ; jeunes et vieux se paraient de fanfreluches et se mettaient à sauter, à lancer la jambe haut en l'air et à tourner en rond. Ils s'amusaient à singer les manières des Blancs de la "grande maison", mais leurs maîtres, qui venaient se divertir du spectacle, ne s'en rendaient pas compte. Il paraît qu'on prit l'habitude de décerner un prix, après que le maître eut offert un jour un gâteau au couple qui avait exécuté le mouvement le plus audacieux. »

Autre description qui nous en apprend beaucoup : celle d'une Anglaise qui a assisté à une *barn dance*, un bal donné dans une grange par une soirée pluvieuse, à Ashtabula, Ohio, publiée dans l'*Illustrated London News* de février 1897 : « J'ai très rarement pris un tel plaisir à un spectacle [...] Les danses étaient on ne peut plus bizarres, accompagnées par des violoneux et des

chants de plantation, avec un homme qui annonçait toujours les différentes figures, et comment elles allaient être dansées [...] Il y eut une danse, exécutée par les jeunes, qui nous enchanta particulièrement. Il s'agit de *Plantation Quadrille,* dont la figure principale consistait en une grande chaîne, avec des couples se tenant à une certaine distance, et, avant que l'homme et la femme se prennent par la main, chacun, mais particulièrement les femmes, faisait un *pas seul* composé de déhanchements divers on ne peut plus gracieux et jolis. Assises tout autour de la salle, les personnes plus âgées battaient la mesure selon la musique et la danse en tapant dans leurs mains, puis sur un genou, puis sur l'autre, tout en frappant du pied et en chantant le couplet suivant :

Hoe de corn, hoe de corn, Moses,
Hoe de corn, Moses, hoe de corn ;
Come away from dat winder [: that window]
My lub and my dub [: love and dove]
Come away from dat winder
Don't you hear me ? Oh, my !
Come some odder night,
For there's going to be a fight !
There's be razors a-flying in de air

c'est-à-dire : « Bine le maïs *(bis)*, Moïse, Bine le maïs, Moïse, bine le maïs ; Eloigne-toi de cette fenêtre, mon amour, ma colombe, Eloigne-toi de cette fenêtre, M'entends-tu ? Oh là là, reviens un autre soir, car il va y avoir de la bagarre ! Les rasoirs vont voltiger. »

Chose curieuse, cette informatrice anglaise s'interroge en 1897 sur le sens de l'expression *taking the cake,* remporter le gâteau, « qui avait jusqu'alors été une énigme pour moi [...] et qui me fut révélé tout d'un coup [...]. Juste avant qu'on ne proclame la fin du bal, une longue procession de couples se forma, chaque couple faisant trois fois en grande pompe le tour de la salle sous le regard critique d'un jury formé d'une

dizaine de personnes âgées qui élirent le couple le plus pimpant et lui remirent solennellement un gros gâteau aux prunes ».

Il ne fait pas de doute que le cakewalk fut le principal pas que l'on dansa longtemps aux accents d'airs de ragtime. Le mot lui-même est attesté depuis 1879, vingt ans donc avant la publication de *Maple Leaf Rag,* dans *Harper's Magazine* : « *Reader, didst ever attend a cake walk given by the colored folks ?* » (Lecteur, as-tu jamais assisté à un cake walk donné par des Noirs ?) En outre, en anglais familier, on dit volontiers *To take the cake* (remporter la palme), *He takes the cake* (à lui le pompon !) ou *That really takes the cake* (ça, alors ! c'est le bouquet !).

On peut voir au Musée d'art moderne de New York (MOMA) une très belle aquarelle de 1890 (sept ans avant les premiers rags de Turpin et de Krell) intitulée *The Cake Walk* et signée Albert Meyer. Elle représente, à l'intérieur d'un cartouche formé de guirlandes semées de deux tambourins, d'un banjo, d'une mandoline et d'une guitare, deux couples de Noirs vêtus de façon très élégante, un peu trop peut-être : l'un des hommes porte un costume d'été clair à carreaux, l'autre un habit de cérémonie à queue de pie, les deux sont chaussés d'escarpins vernis coiffés de guêtres blanches ; les femmes sont en larges robes plissées très ornementées et portent des chapeaux fleuris et enrubannés ; tous les quatre se pavanent d'un air très brave, avec des ronds de jambe, le buste rejeté en arrière. Chose curieuse, si l'on devine assurément une note d'admiration amusée, un sourire qui guiderait le pinceau de l'artiste, on ne sent dans l'œuvre aucune connotation raciste péjorative. Au contraire, les visages sont beaux et les traits agréables, les expressions sont rendues avec finesse — ce qui va tout à fait à l'encontre de l'iconographie *post-bellum* (de la période suivant la guerre de Sécession), notamment les belles lithographies de Johnson and Powers ou de McLoughlin Bros du XIX^e^ représentant des Noirs urbains grotesques singeant les manières des Blancs, cigare aux lèvres et chaîne de montre barrant le ventre, mais tenant en main un coq champion qu'ils amènent au combat, ou des Noirs ruraux, particulièrement des enfants, se gavant de pastèques volées (« *Oh, them watermillions !* » pour « *Oh ! these watermelons !* »), gravures qui sont aujourd'hui très recherchées par les collectionneurs.

La vogue du cakewalk déborda très vite le Sud et le Sud-Ouest pour se répandre dans les grandes villes de l'Est et, bientôt, jusqu'en Europe même. A New York, à Boston, la meilleure société le dansait et certaines personnalités mondaines en vue y excellaient. On l'a dansé aussi à Londres, à Paris, à Vienne et à Leipzig où, le 5 février 1905, l'*Illustrierte Zeitung* s'alarme de cette décadence de la danse dans un article intitulé *Der Cake Walk*.

La marche militaire

Un autre élément qui influença très fortement la mise en forme rythmique et structurelle du ragtime classique fut la marche de type militaire. Les Américains d'alors, blancs et noirs, étaient grands amateurs (mais, au fond, ne le sont-ils pas toujours, des *ticker-tape parades* de Broadway aux petites fêtes provinciales, aujourd'hui encore ?) de *marching bands* et de *brass bands*. Ces fanfares jouaient un répertoire varié, mais toujours entraînant, composé principalement de marches écrites en C, C, 2/4 et 6/8, ce dernier rythme caractérisant des marches plus enlevées qu'on appelait parfois des *cavalry marches*. Il faut remarquer d'abord que, dans beaucoup de marches américaines, on sent la présence, exprimée ou non, d'un contretemps. Il est très sensible, non seulement dans le mouvement rythmique général, mais dans la façon de rouler des tambours caisses claires à timbre. Ce trait les oppose irréductiblement à nos lourdes marches napoléoniennes et, soit dit en passant, il ne faut peut-être pas chercher plus loin la raison de l'étonnante différence existant entre les majorettes américaines et les nôtres. Il semble, à voir défiler les premières tout en prêtant l'oreille, que leurs genoux soient happés vers le haut par les contretemps, ce qui explique qu'elles aient l'air de petits poneys piaffant, tandis que les deuxièmes, dont les

semelles sont attirées vers le sol par les temps forts, ont l'air de chevaux de labour.

Structurellement, la marche procède par énoncés de plusieurs thèmes, généralement de seize mesures avec reprise, et la troisième partie, appelée « trio », module souvent à la sous-dominante. Les premiers critiques musicaux du ragtime classique ont fait reproche aux rags linéaires de présenter des formes décadentes en ce sens que la primauté de la tonique n'y était pas réaffirmée avec force à la fin du morceau, qui semblait se terminer en l'air, sans retomber sur ses pieds. Et l'on a longtemps admis comme parole d'évangile que les marches, elles, se terminent toujours par un retour à la tonique (Schafer et Riedel). Mais Edward E. Berlin a montré tout récemment, en 1980, que tel n'était pas le cas. Il a déniché une *Lettre de Sousa* publiée en août 1898 (un an avant *Maple Leaf Rag* qui, on le sait, respecte encore la tradition du retour à la tonique pour le dernier *strain*), dans laquelle l'auteur de plus de cent marches parmi les plus célèbres du florilège musical américain livre ces réflexions qui méritent d'être citées longuement parce qu'elles clarifient un point longtemps controversé :

En réponse à votre question : « Est-il convenable qu'un two-step se terminant par un trio finisse dans une tonalité différente de la tonalité initiale ? », je tiens à dire ceci :

« Dans la forme de composition acceptée pour le genre qu'est la marche, on a toujours admis que la troisième partie pouvait passer en sous-dominante et, plus rarement, au ton de la dominante. Or, à Washington, dans mon enfance, j'avais remarqué que les fanfares qui défilaient terminaient, même lorsque la composition demandait un *da capo,* sur le dernier *strain* de la marche. J'en conclus que si l'usage le permettait dans la pratique, on pouvait difficilement comprendre pour quelle raison on ne pourrait pas l'avaliser au plan de la théorie, dans l'écriture d'une marche. J'ai donc composé mes marches en faisant fi de la vieille règle établie, et j'ai écrit avec le souci de faire du dernier *strain* le sommet musical de la marche, sans considération de tonalité. »

John Philip Sousa (1854-1932), surnommé « The March King », établit mieux qu'aucun autre la popularité du *brass band,* orchestre de cuivres, fanfare (nature) ou du *marching band,* orchestre de défilé (fonction). Il se fit connaître dès vingt-six ans, en 1880, quand il devint le chef de la fanfare des United States Marines. Douze ans plus tard, à trente-huit ans, il fonda son propre orchestre, qui devint bientôt un des premiers *concert bands,* c'est-à-dire qu'il ne jouait plus seulement à l'occasion de défilés ou de cérémonies militaires et patriotiques. Les marches de Sousa, écrit Karl Haas, « sont exemplaires pour l'aspect inventif de leur matière mélodique, pour leur traitement harmonique, et pour la façon dont il a su embellir l'attrait rythmique inhérent à la marche ». Sousa reste immortel pour avoir donné à la nation américaine un de ses plus chers hymnes patriotiques, *The Stars and Stripes Forever* (qu'ils ne faut pas, comme le font beaucoup de Français, prendre pour l'hymne national, lequel est *The Star Spangled Banner,* de Francis Scott Key, écrit en 1814 et consacré hymne national par le président Wilson en 1916 seulement). Outre une centaine de marches *(The Washington Post, The Gladiators),* il écrivit des opérettes *(The Bride Elect, El Capitan, The Free Lance),* et certaines de ses œuvres ont été exécutées au concert symphonique, parfois sous la baguette de Toscanini. Ajoutons que Sousa et son orchestre de concert ont amené le cakewalk, mais aussi, sous une forme quelque peu primitive, le ragtime jusqu'en Europe, à Paris à l'occasion de l'Exposition de 1900, et qu'ils donnèrent des représentations de commande devant le roi Edouard VII, l'empereur Guillaume II et le tsar Nicolas II.

Son tromboniste virtuose Arthur Pryor (1870-1942), qui devait prendre sa succession à la tête de l'orchestre, était friand de syncopation. Il écrivit de nombreux arrangements sur des rags et des cakewalks, et il composa même certains rags instrumentaux

(*A Coon Band Contest*, 1899, l'année de *Maple Leaf Rag !*, où l'on voit de nombreuses syncopes courtes, non liées. Ce morceau fut réédité en 1918 avec, en sous-titre, une désignation plus à la mode alors : « Jazz Fox Trot »). On assiste là à un exemple de fertilisation croisée : les orchestres de marche, qui avaient influencé les compositeurs de ragtimes, inscrivent bientôt à leur répertoire des cakewalks et des ragtimes. C'est le deuxième exemple historique, après la minstrelsy, d'un phénomène qu'on retrouvera de façon constante dans l'histoire du jazz, jusqu'au jazz moderne : la fascination des Blancs pour la création musicale noire et leur effort — inconscient souvent — pour l'adapter aux exigences de l'oreille occidentale blanche en en éliminant, en en gommant tout ce qui paraît trop rugueux, notamment le traitement du timbre, de l'attaque et des hauteurs, pour donner une musique finalement plus mièvre, que les Noirs, voulant rester au goût du jour dicté par les Blancs, tenteront souvent d'imiter, sans succès heureusement, avant de reprendre leur élan dans leur esthétique expressionniste traditionnelle.

Dans la lignée de Sousa et de Pryor, qui étaient des Blancs, on verra bientôt de grandes fanfares noires, au premier plan desquelles il faut mentionner celle de James Reese Europe (1881-1919), qui dirigea le premier orchestre militaire noir et écrivit entre autres un *Castle House Rag* pour sa fanfare, laquelle, envoyée en France lors de la Grande Guerre, fut intégrée au 369^{e} régiment d'infanterie français, qui se battit sur le front. Des enregistrements sur cylindres de 1913 et 1914 nous permettent de remarquer, malgré la mauvaise prise de son, un extraordinaire batteur, Buddy Gilmore, dont on pourrait dire que son sens métronomique et polyrythmique est presque encore africain, tandis que la mise en place des syncopes annonce déjà le jazz. On a parfois l'impression qu'il est le seul, dans cet orchestre militaire, à syncoper avec aisance, et qu'il lutte contre la raideur sautillante de ses camarades. Est-ce là la raison qui l'a poussé, quelques années plus tard, à assassiner son chef d'orchestre ?... Non, bien sûr, mais comment interdire à un historien du jazz d'y rêver ?

Pour terminer cette section, une remarque s'impose :

il ne semble pas nécessaire de prendre en compte, comme l'ont fait la majorité des auteurs, l'influence des danses de cour et de bal européennes, notamment le quadrille, dans la mise en forme du ragtime. L'analyste méticuleux et exigeant qu'est Edward A. Berlin a clairement montré récemment que, contrairement à ce qu'ont dit des acteurs aussi important historiquement que Jelly Roll Morton et James P. Johnson, on ne trouve finalement que rarement dans le ragtime des exemples précis d'influence indiscutable du quadrille, du cotillon, de la polka ou de la scottish. Laissons-lui jusqu'à plus ample informé la responsabilité de cette affirmation.

Les pièces de genre pour piano
Un précurseur américain : Gottschalk

On verra plus loin que les compositeurs de ragtime classique, notamment Joplin, s'ils étaient partiellement autodidactes, connaissaient cependant bien leur rudiment musical et avaient bien travaillé leur piano. Mais ils avaient aussi été, certains d'entre eux tout au moins, exposés à la musique de piano « classique » européenne du XIX^e^ siècle, c'est-à-dire, pour être plus précis, à certaines œuvres des pianistes romantiques et post-romantiques. Parmi ces influences, ils furent aussi marqués, sans aucun doute, par les pièces de genre du brillant pianiste américain que fut Gottschalk.

Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), qui fut le premier compositeur et pianiste américain de réputation internationale, naquit à La Nouvelle-Orléans d'un père d'origine espagnole né en Angleterre et élevé en Allemagne et d'une mère créole issue d'une bonne famille française émigrée de Haïti lors de la révolte des esclaves noirs dirigés par Toussaint Louverture (1791). Dès l'âge de quatre ans, il montra de tels dons pianistiques que ses parents lui firent donner des leçons particulières par François Letellier, organiste en titre et chef de chœur de

la cathédrale Saint-Louis de La Nouvelle-Orléans. A sept ans, le petit prodige pouvait remplacer son maître à l'orgue pour la messe. Letellier adjura alors ses parents de l'envoyer parfaire son éducation musicale à Paris et, en 1842, à treize ans, Moreau, comme on l'appelait, s'embarqua pour la France. A Paris, après s'être vu refuser une audition par Pierre Zimmerman, chargé de la classe de piano au Conservatoire, qui n'aimait guère les Américains, il reçut des leçons de piano de Karl Hallé et de Camille-Marie Stamaty. Le 2 avril 1845, à quelques jours de son seizième anniversaire, il donna Salle Pleyel un récital à la fin duquel Chopin, qui était présent, le félicita et lui prédit qu'il deviendrait « le roi des pianistes ». Un peu plus tard, Hector Berlioz salua en lui « un pianiste consommé doué d'une puissance souveraine ». Jeune, beau et romantique à souhait, on a lieu de penser qu'il devint vite la coqueluche des belles Parisiennes qui se pâmaient à l'écoute de ses compositions dans le genre de l'époque, *Valse de salon* (1842), *Polka de salon* (1844), mais aussi de ses pièces exotiques, *Bamboula, danse de nègres* (1846), *La Savane, ballade créole* (1847), *Le Bananier, chanson nègre* (1848), *Le Mancenillier, sérénade antillaise* (1849), etc., sans parler d'un morceau plus tardif, *The Dying Poet, a Meditation,* qui laisse voir à quel point il devait admirer Chopin. Cette ravissante pièce écrite à 6/8, mais qui se joue comme une valse, est peut-être un peu facile et lourde en rubatos, mais on n'oublie pas sa mélodie principale une fois qu'on l'a entendue — et elle fut d'ailleurs longtemps le cheval de bataille, pour les scènes sentimentales, des pianistes qui, bien plus tard, devaient accompagner les films muets.

Revenu sur le continent américain, Gottschalk composa et se produisit à une cadence frénétique un peu partout, de New York à la Californie, de la Guadeloupe au Canada, de La Havane jusqu'au Pérou et au Brésil, où il mourut de la fièvre jaune en 1869, à

l'âge de quarante ans. On lui doit des symphonies, des opéras et des sonates, mais il reste surtout dans l'histoire comme le premier à avoir traduit au piano des chansons et des danses folkloriques noires et créoles. Né dans la grande cité louisianaise, il avait pu dès son enfance y entendre la bamboula et voir les esclaves la danser sur Congo Square, mais il allait aussi à l'Opéra français tout en écoutant dans les rues les musiques populaires d'origine espagnole et cubaine. Le pianiste Eugene List a enregistré en 1972 ces œuvres caractéristiques, parmi lesquelles se trouve une très belle interprétation de *Bamboula.* Il est vraiment très tentant de penser que Joplin connaissait cette pièce, qu'il l'avait jouée, méditée peut-être, et qu'elle lui a procuré un modèle, non seulement d'organisation structurelle, mais de perfection pianistique. La deuxième partie du morceau est plus élaborée, plus romantique, plus tournée vers Chopin, mais toute la première partie est fortement structurée, selon le schéma suivant : Intro 16 (sur le motif de A) AABA (en *ré* bémol) CC (en *si* bémol mineur) DD (en *sol* bémol) Int. 4 ABCC DD. En outre, on trouve dans *Bamboula* des passages qui sont indiscutablement en rythme de cakewalk.

Tombé dans l'oubli après sa mort, Louis Moreau Gottschalk fut redécouvert à la fin des années trente et une édition presque complète de ses œuvres a été publiée en 1969, suivie d'autres éditions plus savantes. On y trouve bien entendu la fameuse « Trilogie louisianaise », à savoir *Le Bananier, Bamboula* et *La Savane,* mais aussi *The Banjo - Fantaisie Grotesque,* dont les rythmes syncopés et les profils mélodiques abrupts imités du jeu de banjo en « picking » des esclaves noirs semblent annoncer l'avènement du ragtime et susciteront de nombreuses autres pièces plus ou moins imitatives (ex. : *Banjo Twang : Danse Nègre,* Charles Drumheller, Saint Louis, 1893).

LA TRINITÉ MAGNIFIQUE : SCOTT JOPLIN, JAMES SCOTT, JOSEPH LAMB

Les auteurs sont unanimes à considérer que la brève mais brillante histoire du *classic ragtime* fut dominée par trois grandes figures, celles de Scott Joplin (1868-1917), James Scott (1886-1938) et Joseph Lamb (1887-1960). Mais tous aussi se rendent à l'évidence : dans cette Trinité, si l'on peut discuter, sans vouloir choquer les théologiens, de savoir qui est le Fils et qui le Saint-Esprit, le Père fut assurément Scott Joplin, lequel domine de toute son envergure ce mouvement qui vit la création de la première grande musique écrite authentiquement américaine.

Pour la biographie de Joplin et la chronologie de son œuvre, on suivra ici les auteurs qui font autorité, Rudi Blesh et Harriet Janis *(They All Played Ragtime)* ainsi que Vera Brodsky Lawrence *(Scott Joplin, Collected Piano Works)*.

Scott Joplin naquit le 24 novembre 1868 à Texarkana, petite ville à cheval sur la frontière entre le Texas et l'Arkansas (d'où son nom), mais du côté texan. Son père, Giles Joplin, né en Caroline du Nord, avait été esclave jusqu'à l'Emancipation de 1863, qui devait être suivie deux ans plus tard de l'Abolition de l'esclavage, mais sa mère, Florence Givens Joplin, du Kentucky, noire aussi, était née affranchie. On aimait la musique chez les Joplin. Le père, probablement ouvrier agri-

cole, avait joué du violon dans des orchestres de danse alors qu'il était esclave, la mère chantait et jouait du banjo. Scott avait trois frères et deux sœurs, et si l'on ne connaît rien des talents musicaux de l'aîné ni des sœurs, on sait que son cadet Will chantait et jouait de la guitare, tandis que l'autre cadet, Robert, chantait et composait. Dans son enfance, Scott joua de la guitare et du clairon. Il n'avait pas encore sept ans lorsqu'il s'essaya au piano chez des voisins, et ses dons furent remarqués par tout le quartier, au point que son père, qui voulait pourtant lui faire apprendre un métier, réunit toutes ses économies pour lui acheter un piano d'occasion.

Le petit Scott Joplin passa dès lors des heures au piano, et l'on dit qu'à dix ans, il improvisait avec tant d'aisance que toute la communauté noire le sut et s'en extasia. Ce point est important en ce qu'il infirme l'opinion prévalente selon laquelle Joplin n'aurait pas su improviser et le ragtime aurait été une musique exclusivement écrite. (On reviendra plus loin là-dessus.)

A l'époque, nous rappelle Blesh, chaque ville du Midwest ou presque se flattait d'avoir un professeur de musique allemand — tout comme il y avait beaucoup de professeurs français, particulièrement pour les bois, dans le Sud, notamment en Louisiane. Le professeur de Texarkana entendit le petit Joplin jouer et lui donna des leçons gratuites de piano et de solfège ainsi que des conseils pour l'aider à développer ses dons harmoniques. Il est certain que cet Allemand l'initia dans une certaine mesure aux classiques et romantiques européens ainsi qu'à l'opéra. Plus tard, interviewée par Blesh et Janis en 1949-1950, la veuve de Joplin, sa seconde femme Lottie Stokes Joplin, bien qu'incapable de se rappeler le nom du bon professeur, affirma cependant que Scott n'oublia jamais son bienfaiteur et que, de 1907 à 1917, année de la mort de

Joplin, celui-ci envoya à plusieurs reprises à son ancien professeur pauvre et malade de l'argent et des cadeaux. Nous savons aussi que Joplin fit une brève visite à sa ville natale en 1907, et l'on peut penser qu'il rendit alors visite à son vieux maître.

A quatorze ans, en 1882, Scott se disputa avec son père, qui insistait pour qu'il apprît un métier, à la suite de quoi il quitta la maison pour tenter sa chance comme pianiste. C'est ainsi qu'il découvrit le monde pittoresque et louche qu'abritaient dans toutes les villes les quartiers des boîtes de nuit, les *tenderloins* comme on dit en américain (c'est-à-dire, littéralement, le filet de bœuf, par extension l'endroit où l'on trouve de la « viande fraîche »), où le travail ne manquait pas pour les pianistes blancs et noirs mélangés. Malgré son jeune âge, il trouva vite sa place dans ce milieu qui, comme l'élite des jazzmen du monde entier aujourd'hui, était un clan très fermé et très solidaire, à quelques rivalités près. Le cachet officiel n'avait guère d'importance — et il en sera d'ailleurs ainsi pour les plus grands pianistes de jazz (Art Tatum, Count Basie) jusque bien avant dans les années trente : ce qui comptait, c'était les pourboires, obligatoires même pour un simple cowboy, mais qui pouvaient, quand ils étaient jetés spectaculairement par des princes de l'*underworld*, devenir véritablement princiers. Joplin s'intégra au cercle de ces pianistes qu'on appelait — et c'est un signe du respect qu'on leur portait dans les milieux de la vie nocturne — des *professors*. Une fois admis, on apprenait de bouche à oreille que tel saloon, telle salle de billard, tel bordel, telle tournée de *medicine show* ou de *vaudeville* cherchait un bon pianiste. A quatorze ans, Joplin n'était pas le plus jeune des « professeurs » — certains débutaient à douze ans ! Il vit du pays : le Texas, la Louisiane et les Etats riverains du *Mighty Mississippi,* car le fleuve majestueux baignait entre

autres le Missouri, l'Arkansas et le Kansas, c'est-à-dire toute la région qui devait devenir le berceau du ragtime. Partout où il passait, il entendait, voyait même naître sous les doigts de ses pairs et de ses aînés, tous plus ou moins autodidactes, de la musique populaire, folklorique ou de variétés, de la musique classique légère, il apprenait des airs nouveaux, d'origine noire ou blanche, américaine ou européenne, il entendait des paroles parfois romantiques, parfois canailles. Toutes ces influences marquèrent sa jeune sensibilité, et il ne devait jamais oublier ces morceaux qui furent toute sa vie à la source de son inspiration. Ce « conservatoire populaire », comme dit justement Blesh, l'arma mieux qu'aucun véritable conservatoire n'eût pu le faire. Pour la première fois aux Etats-Unis, des musiciens noirs se trouvaient sur un pied d'égalité avec des blancs, dans un fécond commerce d'influences et de traditions propres aux deux groupes ethniques. Du côté blanc, les gammes, la notion de tonalité, l'harmonie, la facture de l'instrument ; du côté noir, l'implacable sens métronomique et la polyrythmie d'origine africaine, avec cette tension caractéristique produite par le conflit entre l'affirmation métrique de la base rythmique, binaire, et sa contestation apparente, ternaire, par la mélodie.

A l'époque où le ragtime prend conscience de lui-même et tend vers une forme qui n'est pas encore codifiée, Joplin, en 1885, musicien déjà expérimenté à dix-sept ans, débarque à Saint Louis, un important centre de commerce et d'échanges culturels qui vit au rythme haletant des bateaux à roues à aubes remontant et descendant le Mississippi et le Missouri. Comme beaucoup d'autres pianistes, il établit son quartier général au Silver Dollar Saloon, tenu par « Honest John » Turpin, le père du légendaire pianiste noir aux mains comme des battoirs, Tom Turpin, le bon géant bourru

dont tous les fêtards qui cherchaient la bagarre gardaient un cuisant souvenir. L'établissement était le terrain de bataille des pianistes qui rivalisaient entre eux en se succédant au piano, mais c'était aussi le lieu où l'on savait pouvoir trouver vingt-quatre heures sur vingt-quatre un « *professor* » — à engager, ne fût-ce que momentanément. Une patronne de bordel dépêchait une de ses filles : « Nous avons du monde qui vient d'arriver et il nous faut un "professeur". » Les pianistes présents tiraient alors à pile ou face pour savoir lequel d'entre eux irait divertir la société et empocher les pourboires.

Joplin quittait parfois Saint Louis pour un engagement dans une ville voisine, Columbia, Hannibal, Jefferson City ou Sedalia, mais il sortit parfois des limites du Missouri, notamment en 1893, lorsqu'il se rendit dans l'Illinois pour l'exposition de Chicago où se retrouvèrent quantité de pianistes qui furent fort bien accueillis dans le quartier nocturne. Il y forma un petit orchestre dans lequel il tenait non seulement le piano, mais le cornet à pistons, et il travailla régulièrement. Après le travail, il se rendait au Seymour's Bar, où se tenaient entre pianistes des *contests,* des duels tels qu'on en verra jusque dans les années trente à Harlem et ailleurs. Là aussi, la nouvelle musique se cristallisera : les petits motifs chantants de seize mesures se mirent en forme, ils se dégagèrent du laisser-aller du pot-pourri, ils se structurèrent de façon organisée, avec notamment — on ne sait pas qui y pensa le premier — la reprise du premier thème après l'exposition du deuxième thème (AA BB *A* CC DD). Faut-il voir là l'influence de la marche militaire et du quadrille ou le désir, introduit par un pianiste plus savant que les autres, de modeler le ragtime sur une forme tendant vers le rondo ?

A l'automne 1893, l'Exposition de Chicago ayant

fermé ses portes, Joplin retourne à Saint Louis, qu'il quitte bientôt pour Sedalia. Là, pendant près d'un an, il va donner le premier signe de la haute idée qu'il se fait de sa musique en se tenant à l'écart des mauvais lieux pour s'intégrer à la bonne société noire : il se fait engager comme deuxième cornet dans le Queen City Concert Band, chante avec des ensembles vocaux et joue du piano pour des soirées privées. Et il commence à composer.

Bientôt, toutefois, il doit retourner à Saint Louis et se replonger dans le milieu des boîtes de nuit. Le Silver Dollar a été détrôné entre-temps par le Rosebud Cafe, tenu par le fils de « Honest » John, Thomas « Million » Turpin, pianiste puissant qui, quatre ans plus tard, sera le deuxième compositeur — et le premier Noir — à publier un ragtime pour piano, *Harlem Rag*. Joplin fréquente là une bande de pianistes noirs très jeunes, notamment l'excellent Louis Chauvin, métis né d'un père hispano-indien du Mexique et d'une mère noire du Missouri, avec qui il composera plus tard le magnifique *Heliotrope Bouquet* (1907), mais aussi Sam Patterson, qui lui restera dévoué jusqu'à sa mort, Joe Jordan, Charlie Thompson, Artie Matthews, Rob Hampton, Charles Wakefield. A vingt-six ans, Joplin a dû conseiller ces adolescents, mais aussi apprendre d'eux certaines choses. On terminait la nuit au Turpin's Hurrah Sporting Club, où le piano ne chômait pas, mais les joutes pianistiques les plus féroces se déroulaient de l'autre côté de la rue, chez une certaine Mother Johnson, où l'on pouvait entendre pendant plusieurs heures de suite un des pianistes de Saint Louis et tel visiteur venu de New York ou d'ailleurs se livrer un combat musical en cherchant à s'impressionner mutuellement, détail historique intéressant, non seulement en ce qu'il préfigure les héroïques *cutting contests* du Harlem des années vingt et trente, mais

parce qu'il laisse pressentir qu'il y avait déjà deux styles de ragtime, un du Sud et un de l'Est.

En 1895, Joplin retourne à Sedalia et y forme un octuor vocal masculin curieusement appelé — selon une tradition noire qui se perpétuera jusque dans les groupes de gospel et de soul music des années soixante — The Texas Medley *Quartette,* dans lequel chantent aussi ses frères Will et Robert. Joplin commence à écrire sérieusement. En 1896, le « quartette » va d'engagements en engagements jusqu'à Syracuse, dans l'Etat de New York, où Joplin vend ses deux premiers morceaux, des chansons qui ne laissent rien percer de son génie, *A Picture of Her Face* et *Please Say You Will.* Mais il publie aussi son premier morceau instrumental pour piano, *The (Great) Crush Collision,* une pièce de musique imitative en rythme de marche dédiée au « Missouri, Kansas and Texas Railway » en commémoration d'un accident de chemin de fer. Cette pièce à plusieurs thèmes avec trio est déjà de la bonne musique de piano malgré la naïveté de ses traits descriptifs qui est soulignée à certains endroits par des indications telles que « Le bruit du train roulant à soixante milles à l'heure », « Le train siffle au croisement des voies », « Coup de sifflet avant la collision » (avec des accords dissonants dans l'aigu), et enfin « La collision » (avec un accord plaqué fortissimo dans le grave). On peut voir dans ce morceau une première tentative de ragtime.

En 1897, Joplin dissout son Texas Medley Quartette. De tous les endroits possibles, il prend cette décision lourde de conséquences — car il va pouvoir désormais accorder plus de temps à la composition et à l'enseignement — dans une petite ville industrielle du Missouri appelée... Joplin ! C'est la même année qu'il écrit son premier et irréfutable chef-d'œuvre, qui ne sera publié que deux ans plus tard, *Maple Leaf Rag.* A

Sedalia, il est quand même obligé, pour gagner de l'argent, d'aller jouer dans le quartier chaud, mais sa vie privée est si respectable que la petite bourgeoisie noire commence grâce à lui à admettre le ragtime. Il se lie d'amitié avec un jeune admirateur de quinze ans qui écrira plus tard de bons ragtimes, Arthur Smith, et il va suivre avec lui des cours d'harmonie et de composition dans une institution méthodiste pour Noirs, le George R. Smith College. Parmi ses autres admirateurs se trouve un garçon de quatorze ans, Scott Hayden, avec lequel il écrira en 1911 l'élégant *Felicity Rag*.

En avril 1896, il s'était passé — nous le sentons bien avec le recul — quelque chose d'assez important : un jeune pianiste du Kentucky, Ben Harney, avait commencé à jouer sous le nom de « *jig piano* » devant un large public blanc au Tony Pastor's Theatre de New York une musique qui était déjà une forme de ragtime. L'engouement des hommes blancs, mais aussi de leurs femmes — et, dans l'Amérique puritaine, l'acceptation d'un phénomène de société par les femmes signifie que celui-ci est autorisé à sortir du ghetto — fut immédiat et joua sans aucun doute un grand rôle dans la dynamique de diffusion du ragtime, lequel, sans l'appui du grand public blanc, eût pu demeurer une musique aussi marginale que le restera longtemps le blues, sécrétion musicale des Noirs et réservée à eux, consommée par eux. On se sait d'ailleurs pas exactement si Ben Harney était blanc ou s'il était assez métissé pour « passer la ligne », comme l'ont affirmé des pianistes noirs aussi historiques que Eubie Blake (1883-1983, il mourut centenaire) et Willie « The Lion » Smith (1897-1973).

En 1897, Joplin écrit *Maple Leaf Rag* et le propose à une maison d'édition musicale de Sedalia, A. W. Perry and Sons, qui le refuse. A la fin de 1898, obstiné, il arrive à vendre son *Original Rags* à un éditeur de Kansas

City, Carl Hoffman, mais celui-ci refuse aussi *Maple Leaf Rag*. Enfin, en 1899, il fait la connaissance d'un homme qui devait changer le cours de sa vie, John Stark.

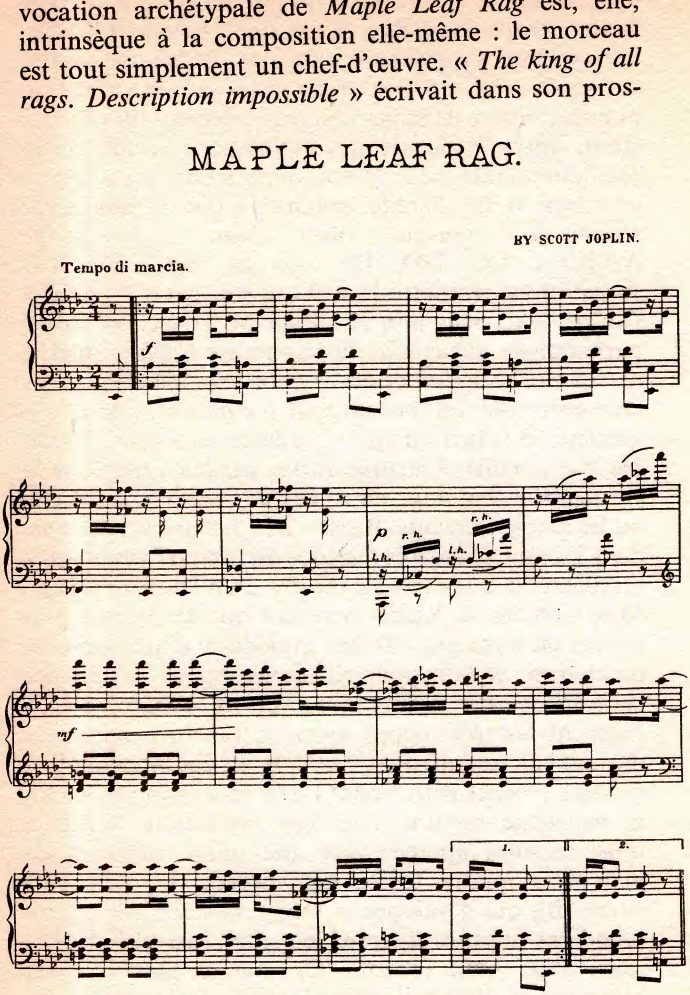
John Stilwell Stark, né en 1841, donc beaucoup plus âgé que Joplin, était un pionnier américain typique de son époque. Né pauvre dans une famille nombreuse, orphelin de bonne heure, il se fait d'abord fermier, puis il sert sous l'uniforme bleu des Nordistes pendant la guerre de Sécession et, bien qu'ennemi des « Greys » (les uniformes gris de l'armée sudiste), épouse une fille de treize ans issue de La Nouvelle-Orléans, l'emmène dans le Missouri et en a deux fils et une fille. En 1884, abandonnant l'agriculture, il se fait marchand ambulant de crèmes glacées... et d'harmoniums. Enfin, il s'installe à Sedalia où, avec son fils Will, il ouvre un magasin de musique. On faisait grand cas de la musique chez les Stark, et leurs soirées musicales furent bientôt très courues des milieux blancs de la ville. Le fils aîné, Eltimon, jouait du violon et enseignait la musique à l'académie militaire, tandis que la fille, Eleanor ou Nell, était si douée pour le piano qu'on l'envoya poursuivre ses études musicales en Europe. Un beau jour de l'été 1899, John Stark, âgé de cinquante-huit ans, entre au Maple Leaf Club pour se rafraîchir. Tout en buvant une chope de bière au bar, il écoute avec plaisir le musicien de service qui, tout au fond de la salle, joue sur un piano droit un morceau très syncopé. Stark se sent attiré ; sa fille joue Liszt à la perfection, mais lui, en vieil aventurier américain du XIX^e^ siècle qu'il est, a toujours gardé un faible pour les musiques populaires de son pays. Il va vers le piano, chope en main, et écoute attentivement les airs chantants martelés par le jeune Noir qui joue. Au moment où le premier thème (A) réapparaît après la reprise du deuxième thème (B), il se met à taper du pied en sou-

riant au pianiste, qui lève la tête vers lui pour lui faire un petit signe de bienvenue. Le morceau terminé, Stark dit au pianiste : « J'aime bien ce morceau. C'est de vous ? Venez me voir demain au magasin. »

Le lendemain de cette extraordinaire et historique rencontre, sans laquelle le jazz ne serait peut-être pas devenu ce qu'il est, Joplin apporte son *Maple Leaf Rag* à Stark qui, toujours sous le coup de l'enthousiasme, le lui achète 50 $, en s'engageant, chose alors tout à fait exceptionnelle, surtout entre un éditeur blanc et un compositeur noir, à lui verser des droits d'auteur tant que le morceau continuerait à se vendre. En septembre 1899, *Maple Leaf Rag* sort des presses en petit format et se vend comme des *hot cakes*, nous disons « comme des petits pains ». Avec ce premier « tube » commercial de l'histoire de la musique américaine, Joplin est pour longtemps débarrassé des soucis d'argent. En six mois, *Maple Leaf Rag* se vend à 75 000 exemplaires, chiffre alors inouï, et, à la mort de Joplin dix-huit ans plus tard, il s'en est vendu, estime-t-on, plus d'un million.

Maple Leaf Rag est unanimement considéré comme l'archétype du ragtime, d'une part parce que — consécration *a posteriori,* pourrait-on dire — il est le seul *classic ragtime* à s'être imposé aussi fermement et aussi durablement dans le jazz instrumental, où il a été joué et enregistré par nombre de grands musiciens. Une des plus belles versions historiques tardives est celle des « New Orleans Feetwarmers » (« Les réchauffeurs de pieds de La Nouvelle-Orléans »), enregistrée le 15 septembre 1932 à New York sous la direction de Sidney Bechet, qui improvise avec une fougue superbe sur les premier et deuxième *strains* transposés en *mi* bémol, les *strains* C et D n'étant plus joués à l'époque. Mais ce titre figure aujourd'hui encore dans le répertoire de tous les petits orchestres de style New Orleans ou

Dixieland de par le monde entier. L'autre raison de la vocation archétypale de *Maple Leaf Rag* est, elle, intrinsèque à la composition elle-même : le morceau est tout simplement un chef-d'œuvre. « *The king of all rags. Description impossible* » écrivait dans son pros-



pectus de présentation l'éditeur John Stark qui, au-delà de son flamboyant style publicitaire, avait bien raison. *Maple Leaf Rag*, le rag de la Feuille d'Erable, se présente, rappelons-le, sous la forme de quatre *strains* de seize mesures avec reprise sans introduction ni coda, retour de seize mesures seulement du premier strain après le deuxième, modulation au ton de la sous-dominante pour le troisième *strain,* ou « trio », et retour à la tonalité originale pour le quatrième *strain.* Le morceau obéit donc à la forme AA BB A / CC / DD. De tous les rags écrits par Joplin, il est peut-être le seul qui soit gai d'un bout à l'autre. Gai, mais non pas léger ni frivole. Sa forme parfaitement structurée, la rigoureuse logique interne des quatre mélodies et des rapports qu'elles entretiennent entre elles en font un tout si cohérent, à la fois si gracieux et si fort qu'après plusieurs auditions, il semble que l'oreille, à chaque *strain*, garde en mémoire le *strain* précédent tout en anticipant simultanément le ou les *strains* suivants. Blesh a très justement noté que, dans les huit premières mesures du premier *strain*, on a l'impression d'assister au théâtre à un lever de rideau. Mais Schafer et Riedel trouvent que les quatre premières mesures ont l'accent impérieux d'une sonnerie de clairon, et l'on pourrait ajouter, pour développer cette métaphore dramatique, que les mesures 5 et 6 frappent les trois coups avant le rideau proprement dit, qui voit aux mesures 7 et 8 un arpège ascendant en doubles croches entretenant l'effet de « suspense ». Dès la neuvième mesure, une ligne mélodique brillante nous rassure, appuyée sur une solide scansion de marche à quatre temps par mesure. Le deuxième *strain* (B), qui développe le thème syncopé des quatre premières mesures du premier *strain*, est plus vigoureux. Puis vient le trio (C), encore plus brillant, comme il se doit, mais aussi lyrique et plus fluide, et,

l'on peut dire, plus léger rythmiquement, ce que l'oreille enregistre avec un plaisir qui est accru du fait du passage rafraîchissant de la tonalité de *la* bémol à celle de *ré* bémol. Enfin, le quatrième *strain*, qui introduit, dans l'esprit du troisième, des lignes mélodiques moins hachées, plus « cakewalk » que « ragtime » (ici, l'œil intérieur voit comment les danseurs de cakewalk devaient se pavaner en levant haut la jambe, le torse renversé en arrière, les bras faisant équilibre), donne à l'auditeur le sentiment extraordinaire que la pièce est arrivée à son point culminant tout en exprimant paradoxalement un état de détente légère et de grâce grave.

Connue d'un large public dans le monde entier, cette pièce est si accomplie que Joplin, qui était plutôt, selon toute vraisemblance, d'un tempérament anxieux (*He was never caught smiling,* on ne l'a jamais surpris à sourire, dira Stark de lui après sa mort), sentit d'emblée, deux ans avant sa publication, qu'il avait écrit un chef-d'œuvre. Au jeune Arthur Marshall, de Sedalia, il confie en 1897 : « Arthur, *Maple Leaf* fera de moi le roi des compositeurs de ragtime. » Et en 1899, quand son jeune admirateur blanc Brun Campbell, surnommé « The Ragtime Kid », retourne chez lui à Kansas City, Joplin lui donne en souvenir un demi-dollar d'argent tout brillant frappé en 1897, en lui disant : « Garde ça comme un porte-bonheur en te rappelant qu'il est daté de l'année où j'ai achevé mon premier rag. »

Mais l'année où fut publié *Maple Leaf Rag*, Joplin avait un autre fer au feu. Il loue le Woods Opera House de Sedalia pour un soir et y fait représenter une pièce qui montre qu'il avait déjà l'ambition de dépasser la petite forme fermée sur elle-même des ragtimes classiques, si parfaits fussent-ils. Il s'agit de *The Ragtime Dance,* une sorte de ballet en ragtime exécuté par quatre couples accompagnés par un petit orchestre di-

rigé par Joplin lui-même au piano. Etaient présentés successivement plusieurs pas de danse alors en vogue chez les Noirs mais aujourd'hui oubliés : Ragtime Dance, Clean Up Dance, Jennie Cooler Dance, Slow Drag, World's Fair Dance (probablement lancée à l'occasion de l'Exposition de Chicago), Back Step Prance, Dude Walk, Sedidus Walk, Town Talk et enfin Stop Time, une spécialité venue de la tradition des minstrels dans laquelle, à certains passages, seul le premier temps de la mesure (ou de deux mesures consécutives) est marqué, fortement, le reste de la mesure en tacet permettant aux danseurs de faire entendre des figures rythmiques avec leurs pieds. Cet ancêtre du *tap-dance*, des claquettes, on en retrouvera plus tard l'influence dans le jazz instrumental, notamment avec les ahurissants « stop chorus » de Louis Armstrong (*Potato Head Blues,* 1927). Invité au spectacle, Stark, qui ne savait pas encore quel allait être le succès de *Maple Leaf Rag*, se fit tirer l'oreille et refusa finalement de publier cette suite. Joplin la récrira plus tard pour piano, en deux versions, dont la plus courte (1906) est la plus réussie.

En 1900, Stark s'installe à Saint Louis où il achète une imprimerie avec l'argent de *Maple Leaf Rag*. Scott Joplin l'y suit, après s'être marié, et, bien installé lui aussi, se voue à la composition et à l'enseignement. En 1901, il publie *Peacherine Rag, Augustan Club Waltz* et, en collaboration avec Scott Hayden, une de ses plus belles œuvres, *Sunflower Slow Drag*. En 1902 paraît le magistral *The Entertainer,* aux thèmes inoubliables, qui a connu bien plus tard un immense succès après son utilisation dans le film *The Sting (L'Arnaque)*, de George Roy Hill, en 1974.

Mais Joplin, qui va continuer jusqu'à la fin de sa vie à écrire des rags ou des morceaux apparentés, est toujours obsédé par la macroforme. Il écrit *A Guest of*

Honor (Un invité d'honneur), sous-titré *A Ragtime Opera*. L'œuvre fut donnée une seule fois, en 1903, à Saint Louis, mais ne fut jamais publiée, et le manuscrit, malgré les efforts et les recherches de nombreux joplinophiles américains, n'a pas été retrouvé.

Joplin n'est pas heureux en ménage. La fille qui lui est née meurt à quelques mois et sa femme ne montre aucun intérêt pour la musique. Le couple divorce en 1906 et Joplin, après quelque temps passé à Chicago, regagne Saint Louis mais s'installe bientôt définitivement à New York. Les spécialistes font dater de cette nouvelle vie l'apparition d'un style différent, toujours aussi gracieux mélodiquement, mais plus profond, plus réfléchi, plus assuré. Il travaille lentement, dans la difficulté, contestant de plus en plus la structure classique du rag pour introduire des formes et des développements plus osés, et pourtant la richesse de sa production d'alors est d'autant plus surprenante qu'outre les leçons qu'il donne, il s'est senti obligé, pour se faire le missionnaire du *classic ragtime,* de se produire dans de fatigantes tournées de variétés, où l'affiche l'annonce comme le *King of Ragtime Composers — Author of Maple Leaf Rag*. Cette dernière période de sa vie le voit se remarier, avec bonheur cette fois-ci, et écrire une série de morceaux inoubliables, notamment *Searchlight Rag* (1907), *Gladiolus Rag* (1907), *Rose Leaf Rag,* l'ambitieux *Euphonic Sounds* (1909), avec des passages qui sont presque des fugatos, réputé très difficile à jouer. Une quarantaine d'années plus tard, le pianiste « stride » virtuose de New York, le grand James P. Johnson, dira de cette pièce : « Joplin [...] avait cinquante ans d'avance sur son temps. Aujourd'hui encore, qui comprend *Euphonic Sounds* ? C'est vraiment moderne. »

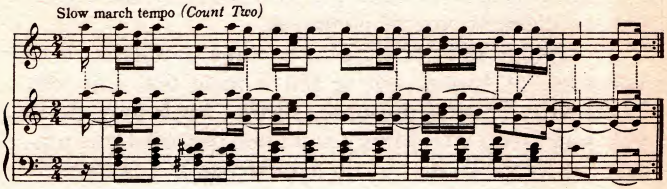
On ne saurait passer en revue ici tout ce qu'a écrit Scott Joplin. Il faut tout de même savoir qu'outre ses

deux opéras, il a composé en tout cinquante-trois pièces pour piano, dont sept en collaboration avec d'autres compositeurs et un arrangement sur *Sensation,* un rag de Joseph Lamb, ainsi que dix chansons mais aussi des arrangements de rags de lui-même et d'autres pour orchestres de danse à vents ou à cordes (par exemple *Eugenia,* « Published for Band and Orchestra »). Devant une qualité si constante, il est difficile de dire quels sont ses meilleurs morceaux, mais on peut aventurer qu'à côté de *Maple Leaf Rag*, il a écrit deux autres chefs-d'œuvre. Le premier, *Bethena, A Concert Waltz* (1905), d'une structure complexe (voir plus haut, p. 16), présente cinq thèmes différents dans autant de tonalités, tous d'une beauté rêveuse, intense et sombre qui fait songer à Chopin et au Brahms des Valses. En outre, cette pièce à 3/4 est écrite de façon si « jazz » qu'elle préfigure ce que sera le traitement de la valse dans les années cinquante et soixante par des jazzmen tels que, par exemple, le saxophoniste alto Cannonball Adderley. Sur les trois temps par mesure de la main gauche, la main droite fait alterner des croches non accentuées avec des noires accentuées qui dessinent une polyrythmie superposant binaire et ternaire tandis que le sentiment d'élan rythmique évocateur du cakewalk est souligné par le jeu subtil des syncopes. De l'autre pièce, *Heliotrope Bouquet* (1907), il est peut-être hasardeux de dire qu'elle est un chef-d'œuvre, dans la mesure où notre esthétique occidentale exige d'un chef-d'œuvre qu'il possède une incontestable unité stylistique. Or, ce n'est pas le cas ici. Les deux premiers *strains,* notamment A, sur un rythme de habanera, hantent l'oreille de façon lancinante et ont, dit Blesh, « un parfum aussi sombre que celui d'un nocturne de Chopin ». Ils sont de Louis Chauvin (1881-1908), ce métis extraordinairement doué qui devait sombrer dans l'alcool et l'opium et

mourir très jeune à Chicago de la syphilis tertiaire, et ils contrastent avec les troisième et quatrième *strains*, dont le profil mélodique est d'une grâce et d'une fraîcheur qui n'appartiennent qu'à Joplin. Pourtant, pour une raison mystérieuse, en tout cas très difficile à expliquer (la complicité entre les deux amis, peut-être ?), le morceau, loin d'être décousu, donne au contraire, l'audition terminée, un sentiment de forte structuration et l'impression que ses deux grandes parties (AB et CD) sont totalement complémentaires.

Le ragtime devient de plus en plus populaire, il se vulgarise, et Joplin, qui se fait à juste titre une très haute idée de cette musique, s'irrite, on le sait, de la voir jouer trop vite. Mais il sait aussi que c'est une musique difficile à jouer et qu'il n'est pas à la portée de tout le monde de syncoper avec aisance de la main droite tandis que la main gauche assure l'*oom-pah oom-pah*. C'est pourquoi il va publier à ses frais, en 1908, un manuel intitulé *School of Ragtime, 6 Exercises for Piano*. Dès 1897, il est vrai, le précurseur Ben Harney (1871-1938, auteur notamment de la chanson *You've Been a Good Old Wagon But You've Done Broke Down,* 1895, que devait illustrer Bessie Smith en 1925) avait fait publier un *Rag Time Instructor,* et le Blanc Alex Christensen, qui avait bien senti qu'il y avait de l'argent à gagner dans le ragtime, avait inauguré avec quelques années d'avance l'ère du ragtime décadent, de variétés, dit *novelty ragtime,* en ouvrant dès 1903 une école de ragtime à succursales multiples et en publiant deux ans plus tard un *Instruction Book n° 1 for Rag-Time Piano Playing*. Mais l'originalité de Joplin tient à ce que ses *Exercises* se présentent sous forme de courts conseils illustrés par des exemples sur trois portées superposées. Celle du haut, en clé de *sol*, indique la mélodie non syncopée — à ne pas jouer, précise-t-il — celle du bas, en clé de *fa*, donne la partie

de main gauche, et, entre les deux, une portée en clé de *sol* indique au moyen de lignes pointillées verticales ou obliques tracées en direction de la portée supérieure la façon de jouer la mélodie en syncopant, c'est-à-dire la valeur des passages d'un temps fort à un temps faible et des liaisons. Bien des pianistes amateurs ont dû, grâce à cette méthode très didactique, réussir à jouer à peu près convenablement les ragtimes classiques.



Un opéra en ragtime : « Treemonisha »

Si parfaits que puissent être ses chefs-d'œuvre, le ragtime était, même pour ses contemporains, trop proche par ses sources de la *folk music,* la musique populaire, pour ne pas être ressenti plus ou moins consciemment comme relevant du genre de la musique légère, et Joplin, depuis longtemps, entendait son ambition lui souffler à l'oreille avec de plus en plus d'insistance qu'il pouvait, qu'il devait laisser à la postérité une marque dans un genre plus ample, plus noble. Bientôt, malgré l'échec de *A Guest of Honor,* il fut hanté par l'idée d'un autre opéra. Le projet dut prendre forme très tôt dans son esprit puisqu'il y travailla longtemps avant de publier à ses frais en mai 1911 la partition complète qui avait été refusée par divers éditeurs.

A la différence de *A Guest of Honor,* qui était sous-titré *A Ragtime Opera, Treemonisha,* qui demeure après tant d'années une œuvre riche en beautés et un fascinant document, ne mentionne pas le ragtime sur sa page de titre,

noblement et sobrement composée ainsi : *Treemonisha, Opera in Three Acts, Words and Music by Scott Joplin.* La distribution fait état de trois sopranos, trois ténors, un baryton ténorisant *(high baritone)*, quatre basses et un chœur. L'œuvre se compose d'une succession de scènes et d'airs, vingt-sept en tout en comptant l'ouverture, chaque scène étant sous-titrée (1. Ouverture ; 2. Le sachet d'amulettes ; 3. Les éplucheurs de maïs, etc.). Bien entendu, on ne s'improvise pas compositeur d'opéra, et il serait vain de chercher ici la densité architectonique d'un Mozart, d'un Verdi ou d'un Wagner, mais l'œuvre, avec son ouverture, sa transition vers l'acte II et son prélude au III[e] acte, la récurrence de certaines idées-force comme de motifs mélodiques, harmoniques et rythmiques, n'en présente pas moins une incontestable unité organique. Dans un remarquable mémoire de musicologie soutenu à Paris IV-Sorbonne en 1987 et qui mériterait d'être publié, François Veit a bien mis en évidence, au moyen de fines analyses, la dialectique de l'unité et de la diversité qui caractérise l'œuvre (F. Veit, *Messianisme de Treemonisha*). Il voit dans l'ouverture « une revendication de la dignité du ragtime traditionnel » qui n'empêche pas celle-ci de contenir « le programme génétique de l'ensemble de l'œuvre ». Ce qui l'amène à « reconsidérer l'approche de l'opéra, non plus en tant qu'œuvre globalisante — si toutefois ceci demeure de par les thèmes récurrents et les développements quasi agogiques de certains d'entre eux comme celui de la réjouissance, mais en tant qu'opéra-succession de petits événements très conjoints, entre lesquels Joplin installe certes une parenté thématique, mais qui constituent autant de petits ragtimes, tantôt innervés de style classique (certains passages de l'ouverture peuvent nous rappeler Johann Strauss, une esthétique allemande postromantique ou d'opérettes parfois), tantôt pleins en eux-mêmes du style favori et traditionnel de Joplin ».

Quoi qu'il en soit, l'audition d'ensemble laisse une profonde impression de tension, due à l'opposition entre l'élément d'allégresse et l'élément de gravité, et certains airs sont inoubliables, notamment le glorieux *Aunt Dinah has Blowed de Horn* (18) et *A Real Slow Drag* qui termine magistralement l'œuvre (27). En outre, l'opéra puise une force supplémentaire dans le respect de l'unité de lieu (une plantation de l'Arkansas) et de temps (1er acte : Le matin ; 2e acte : L'après-midi ; 3e acte : Le soir).

Joplin s'est totalement investi dans cette œuvre. S'il en fallait une preuve supplémentaire, on la trouverait dans l'argument du livret. Dans sa singulière « Préface » à l'opéra, il nous annonce d'emblée que l'action se déroule « dans une plantation de l'Etat d'Arkansas, au nord-est de la ville de Texarkana... ». C'est à peu près l'endroit où est né Joplin. L'héroïne, Treemonisha (Monisha de l'arbre) est découverte au pied d'un arbre par une Noire ignorante et superstitieuse comme tout son entourage. Le bébé a été abandonné, et c'est en 1866 qu'on le trouve, c'est-à-dire au lendemain de la guerre de Sécession, alors que l'esclavage vient d'être aboli, mais aussi deux ans avant la propre naissance de Joplin. Lorsque Treemonisha a sept ans, ses parents adoptifs s'engagent à travailler pour une famille blanche aisée qui, en retour, veillera à ce que la fillette reçoive une bonne instruction. Ainsi Treemonisha libérera-t-elle son peuple de l'ignorance et de la superstition. L'opéra, nous précise Joplin, se situe en 1884, alors que l'héroïne a dix-huit ans. Comment ne pas comprendre le message que lance Joplin à travers cette identification à son héroïne ? Il est cristallin : avec l'abolition de l'esclavage, le peuple noir doit s'assumer, sortir des ténèbres et entrer dans les lumières. Somme toute, ce que fait ici Joplin, avec sa gravité inhérente, est de désigner l'idéal d'intégration comme

une formidable revendication de la dignité noire, ce qui était alors et restera longtemps une attitude tout à fait légitime. Seuls quelques beaux esprits contemporains — qui seraient sans doute très surpris si on les traitait de racistes — peuvent prendre cette noble aspiration à l'égalité et à la responsabilité du peuple noir fourbu par deux siècles et demi d'esclavage pour une manifestation d'oncle-tomisme.

Aidé du fidèle Sam Patterson, un des « jeunes » de la bande de Saint Louis, Joplin travaille « comme une brute », dira Sam, à copier les parties vocales de son œuvre. En 1913, il suit le mouvement des Noirs qui montent du bas de Manhattan pour s'installer à Harlem, où il trouve un logement pour lui et sa fidèle seconde épouse, Lottie, dans la 131e rue. Les commanditaires blancs éventuels refusent de monter la pièce : l'idée même d'un opéra mettant en scène des Noirs paraît encore saugrenue à l'époque, une vingtaine d'années avant *Porgy and Bess*. Finalement, Joplin, ayant congédié ses élèves pour se consacrer à son œuvre, entre dans la gêne et décide, comme pour défier le sort, de monter seul *Treemonisha*. En 1915, il loue une salle à Harlem (on ne sait pas exactement où) et présente l'œuvre avec la distribution complète, mais accompagnée de lui seul au piano. Sans mise en scène, ni costumes, ni éclairages, ni orchestre, le drame, nous dit Blesh qui le tient de Patterson, paraît « mince et peu convaincant ». De toute façon, les spectateurs noirs de Harlem ne pouvaient pas le comprendre : ils étaient alors assez sophistiqués pour rejeter en bloc leurs racines folkloriques, mais pas assez pour admettre qu'on les évoque dans un drame lyrique. *Treemonisha* ne connaît qu'une seule représentation, qui est un four. Ce n'est pas faire de l'histoire romanesque (comme Berlin le reproche à Blesh), que de dire que Joplin ne s'en remettra pas. Son caractère, si égal jusque-là, se

détériore, et il connaît des périodes d'irritabilité et de dépression grave. Son deuxième enregistrement sur rouleau perforé de *Maple Leaf Rag,* dix mois avant sa mort et seulement deux mois après son premier et très bon enregistrement d'avril 1916, montre l'étendue des ravages : la motricité, la coordination sont gravement diminuées. Le 1er avril 1917, cinq jours avant l'entrée en guerre des Etats-Unis, il meurt au Ward's Island Hospital de Manhattan. Le certificat de décès indique comme cause de la mort : *Dementia Paralytica-cerebral,* et comme cause morbide : syphilis.

Comme beaucoup de grands créateurs après leur mort, Joplin, s'il ne tomba pas à vrai dire dans l'oubli — ne serait-ce que parce que quantité d'orchestres de jazz continuaient à jouer *Maple Leaf Rag* — entra au purgatoire. C'est que, malgré ces deux défenseurs de taille que furent James Scott et Joseph Lamb, le *classic ragtime* avait fini par succomber sous les coups de ses dérivations vulgaires d'une part (ragtime de variétés, dit « *novelty ragtime* » et récupération de certains débris par un pseudo-jazz naissant illustré notamment par Paul Whiteman), et sous ceux des musicologues « sérieux » qui auraient dû, si leurs préjugés avaient été moins forts, y voir plus clair. Soyons juste envers les intellectuels : il y eut des exceptions. Entre autres, le musicologue et romancier Rupert Hughes, à qui l'on doit notamment une monumentale biographie de George Washington, écrivit avec une intuition remarquable, dès 1899 — année de la parution de *Maple Leaf Rag* — les lignes suivantes, parues dans le *Musical Record* de Boston sous le titre : *A Eulogy of Ragtime (Panégyrique du ragtime)* : « Musique jeune, originale, palpitante de vie, et musique raciale [...]. La musique de ragtime n'a guère été encouragée par les musiciens savants. Elle a deux classes d'ennemis : la vieille baderne aux yeux verts chaussés de lunettes

bleues qui voit dans toute musique populaire une diminution de l'attention due à Bach ; et le connaisseur plus moderne qui pense avoir envoyé paître toute l'activité musicale du Noir d'un seul mot méprisant [...]. Le ragtime ne serait qu'une réminiscence des danses espagnoles et mexicaines ; témoin la syncopation. Mais ni le reproche de "réminiscence", ni, tout aussi comparable, la réprobation de l' "innovation" n'ont jamais triomphé d'une idée musicale vitale, et je ne prends pas de risques en prédisant que le ragtime n'est pas une mode passagère, qu'il sera accepté et deviendra une grande musique de danse qui sera considérée avec respect, non seulement par une phalange de nouveaux créateurs noirs, mais par les musiciens savants du monde entier. Il est oiseux de prédire ce que sera l'avenir, et je dois me contenter de décrire la musique de rag-time telle qu'elle est, mais seulement après avoir rappelé aux sceptiques que tous les chênes ont commencé par être des glands et qu'il fut un temps où la vénérable sonate n'était qu'un ensemble mal fagoté de danses populaires. »

Cinquante et un ans plus tard, en réponse à une lettre de Blesh, le célèbre romancier répondit : « Je suis à la fois surpris et flatté que vous m'ayez remis en mémoire ce vieil article sur le ragtime. Je ne peux rien dire de plus, si ce n'est que, malgré le mépris dont ont fait preuve les intellectuels à son endroit, le ragtime a été une phase révolutionnaire de l'évolution musicale et qu'il a eu une profonde influence sur toute la musique qui a suivi. Il a balayé l'Europe et fait vibrer le cœur de millions de personnes, et, détail intéressant, il était si difficile à maîtriser que beaucoup parmi ses plus sévères critiques n'arrivaient pas à le jouer. Il exigeait une nouvelle technique rythmique et de nouveaux doigtés, et j'ai vu bien des spécialistes prétentieux issus des conservatoires se mélanger les doigts en essayant

de faire ce que des milliers de Noirs et leurs imitateurs ont fait avec naturel et aisance. »

Pour revenir à *Treemonisha*, il fallut attendre cinquante-sept ans pour que cet opéra soit monté, en 1972, par une troupe semi-professionnelle d'Atlanta, Georgie, et soixante ans pour qu'il soit enfin donné avec tous les moyens et toutes les garanties d'authenticité nécessaires, en 1975, au Houston Grand Opera, Texas, dans l'orchestration d'un savant musicien classique et jazzman d'avant-garde, Gunther Schuller — le même qui, en 1967, avait fondé le *New England conservatory Ragtime Ensemble,* avec lequel il a enregistré des arrangements d'œuvres extraites du *Red-Backed Book of Rags,* petite anthologie publiée en 1912 par Stark et comprenant quinze transcriptions pour petit ensemble de rags classiques, dont cinq de Joplin et une de Joplin-Hayden, *Sunflower Slow Drag.* L'orchestration de *Treemonisha* par Gunther Schuller est fidèle aux intentions de Joplin. Elle n'ajoute rien au manuscrit original (lequel, soit dit en passant, se trouve dans la collection de Rudi Blesh) et ne fait que le transposer à l'échelle de l'orchestre symphonique. On en trouve un enregistrement dans le commerce.

Le « Crown Prince » du rag classique : James Scott

Si Joplin est indiscutablement le « *King* » du ragtime, James Scott en est considéré comme le prince héritier. On savait relativement peu de choses sur sa vie jusqu'à ce que le musicien et historien Marvin L. VanGilder n'aille, dans les années soixante et soixante-dix, enquêter sur les lieux où elle se déroula, apportant ainsi un éclairage intéressant non seulement sur Scott lui-même, mais sur le milieu et la période qui virent l'activité de ce

compositeur et pianiste remarquablement doué qui fut aussi cireur de chaussures et balayeur.

James Scott naquit en 1886 de parents qui avaient été esclaves en Caroline du Nord (il avait donc treize ans l'année de la publication de *Maple Leaf Rag*), à Neosho, Missouri, dans une région minière à cheval sur le Kansas et l'Oklahoma, à quelques kilomètres de la petite ville appelée... Joplin. Sa mère, pianiste autodidacte, lui joua dans son enfance des airs de plantation, des mélodies empreintes de blues et des spirituals. La famille ne possédant pas de piano, James s'initia à cet instrument chez des voisins plus aisés. Un pianiste local de grande réputation alors, John Coleman, remarqua son talent précoce et lui donna une trentaine de leçons de piano classique, avec quelques incursions du côté du ragtime naissant. Le jeune James apprit facilement, avec avidité. Il avait l'oreille absolue et, encore enfant, pouvait reconstituer sans erreur un accord entendu une seule fois. Certains auteurs estiment en outre, d'après une analyse serrée de son écriture pianistique, qu'il était ambidextre.

En 1901, la famille Scott s'installe à Carthage, Missouri. Elle possède alors un harmonium, qui sera bientôt remplacé par un piano. Déjà, des musiciens de passage, ayant entendu parler du jeune prodige, rendent visite aux Scott. A quinze ans, « Jimmy » ne joue pas seulement avec virtuosité la musique populaire de son époque : il déchiffre et interprète des morceaux difficiles de Bach, Brahms et Chopin. Il commence aussi à jouer semi-professionnellement dans des boîtes et des jardins publics, mais ces prestations ne lui rapportent que quelques maigres pourboires, et il doit cirer les chaussures chez un coiffeur de la ville. Réservé, studieux, Jimmy ne s'anime que lorsqu'il se met au piano, et les témoins le décrivent alors comme presque possédé, totalement absorbé par sa musique, le corps

en transes. Bientôt, il trouve du travail chez un grand marchand de musique et d'instruments, le chef d'orchestre Charles Dunbar. Il lave les vitrines, balaie, époussette et, dès qu'il le peut, va jouer sur un des pianos dans l'arrière-boutique. Dunbar l'entend un jour et le promeut au rang de pianiste-démonstrateur, chargé, comme c'était l'usage à l'époque (ce fut le premier métier de Lilian Harding qui, à Chicago, dans les années vingt, devait devenir la femme de Louis Armstrong et tenir le piano dans l'orchestre de King Oliver et le premier Hot Five), de déchiffrer à l'intention d'acheteurs éventuels les nouveaux morceaux populaires fraîchement sortis des presses.

En 1906, ayant déjà publié plusieurs compositions, dont un rag, *A Summer Breeze : March and Two-Step* (1903), il se rend à Saint Louis où il fait la connaissance de Scott Joplin. A la suite de cette rencontre décisive, ses compositions se font plus complexes et plus structurées. John Stark publie son *Frog Legs Rag* (1906), morceau brillant et enlevé qui devient un succès. Il se produit à Kansas City, Sedalia et Saint Louis, mais Carthage reste son port d'attache. Les rags se succèdent : *Kansas City Rag* (1907) puis, en 1909, les grands morceaux que sont *Great Scott Rag,* le ravissant *Grace and Beauty* ; en 1910, c'est *Calliope Rag, Hilarity Rag, Ophelia Rag* ; en 1911, *Princess Rag, Quality* et ce qui est peut-être son chef-d'œuvre, *Ragtime Oriole* ; en 1915, *Evergreen Rag,* en 1917 *Paramount Rag,* en 1918 *Rag Sentimental* et *Dixie Dimples Rag.*

En 1920, marié, il s'établit à Kansas City et s'achète un piano à queue qu'il chérit. Comme il manque un peu de taille, on l'appelle avec affection et respect *The Little Professor.* Il prend des élèves et continue à écrire abondamment. Parmi les œuvres de cette époque, il faut citer au moins *Peace and Plenty Rag* (1919), *Mo-*

desty Rag (1920). En 1921, *Don't Jazz Me : Rag (I'm Music)* laisse comprendre comment le *classic ragtime* se sentait menacé par les interprétations libres et échevelées du nouveau rag, qu'on appelait depuis plusieurs années « jazz ». James Scott se met à jouer dans les cinémas, où il accompagne les films muets. Il travaille notamment au Lincoln Theater dans un orchestre de fosse de sept éléments avec lequel — ce que très peu de gens savaient — il accompagne des artistes de passage en tournée, notamment Bessie Smith et Gertrude « Ma » Rainey ! Un de ses camarades, Lawrence Denton, se rappellera longtemps qu'il était considéré par son entourage comme le meilleur pianiste et qu'il jouait avec aisance des morceaux classiques, notamment une *Rhapsodie hongroise* de Liszt. Vers 1925, il travaille avec un sextette dans un autre cinéma, l'Eblon Theater, où le jeune Count Basie tiendra l'orgue de cinéma deux ans plus tard. Après la mort en 1930 de sa femme Nora, à qui il était profondément attaché, il continue à jouer, mais l'esprit n'est plus là. Non seulement le *classic ragtime* est mort, mais l'arthrite raidit ses doigts et il souffre en outre d'hydropisie. On dit cependant qu'il continua à créer au clavier des mélodies complexes jusqu'à son admission au Douglas Hospital de Kansas City où il meurt le 30 août 1938 à l'âge de cinquante-deux ans. Il est enterré au Westlawn Cemetery à côté de Nora. Sa tombe fut redécouverte en 1980 par des admirateurs, qui érigèrent une stèle à sa mémoire en 1981.

Quand James Scott meurt, Ellington a trente-neuf ans, Armstrong en a trente-huit, Count Basie trente-quatre, John Coltrane douze ; parmi les grands pianistes historiques, Earl Hines a trente-cinq ans, Art Tatum en a vingt-neuf, Thelonious Monk vingt et un, Bud Powell quatorze.

On s'accorde à reconnaître que James Scott a été

profondément influencé par Scott Joplin, et il est vrai qu'au-delà du goût pour la fraîcheur mélodique et les audaces rythmiques, on sent chez lui, comme chez son maître, la volonté de faire sentir dans ses rags, sous la diversité des différents *strains*, une forte impression d'unité. Mais on serait tenté de dire que la ressemblance s'arrête là. Car James Scott apporte autre chose : l'écoute et l'étude attentives de ses rags nous montrent que, sous leur apparente simplicité, ils sont en fait plus complexes que ceux de Joplin, ils sont plus « composés ». Le sens de la continuité y est encore plus fort que chez Joplin, et la vibration lyrique est obtenue par une construction plus aérée appuyée sur des allusions récurrentes qui font presque songer à la sonate. « Là où Joplin crée une dentelle sonore dont il emplit tous les espaces vides au moyen de broderies lyriques, remarquent Schafer et Riedel, Scott préfère des motifs larges, simples et autonomes. Dans ses compositions, Joplin semble vouloir créer l'unité en liant tous les passages, tandis que les rags de Scott s'appuient plus sur la continuité d'un thème ou sur le flux lyrique, de telle sorte que chaque section semble être une extension logique ou une image spéculaire de la section précédente. » En d'autres termes, là où Joplin, à de rares exceptions près, aime opposer ou juxtaposer des airs qui aspirent chacun pour soi à la perfection, James Scott ne perd jamais de vue que chacune des sections doit entretenir avec les autres des rapports qui ne sont pas de consécution, mais d'interaction. Ces caractéristiques sont particulièrement évidentes dans ses deux plus célèbres compositions, *Grace and Beauty* et *The Ragtime Oriole,* surtout dans ce dernier, qui fait intervenir des allusions imitatives, avec des motifs de chant d'oiseau (*oriole :* compère loriot) qui ne sont pas des ornementations, mais des éléments structurels.

Un gardien blanc de la pureté : Joseph Lamb

Lorsque Rudi Blesh et Harriet Janis, en 1949, à la faveur du *ragtime revival,* du mouvement de renaissance du ragtime, s'aperçurent que Joseph Lamb était toujours vivant et le dénichèrent dans une modeste maisonnette qu'il habitait à Brooklyn, 23e rue Est, les amateurs de ragtime tombèrent des nues en apprenant qu'il était blanc. En effet, ceux de ses rags qu'on connaissait alors — notamment les plus célèbres, *Sensation Rag* (1908) et *American Beauty* (1913) — s'approchaient à ce point, malgré leur individualité marquée, de l'esprit joplinien qu'on le croyait non seulement noir, mais du Missouri, à tout le moins du Middle-West en général. Or, Joseph Lamb était natif du New Jersey, il avait passé une partie de son enfance au Canada, et il s'était établi à New York où il gagnait sa vie dans la confection.

Il avait cependant connu Joplin, mais à New York, et cette rencontre historique mérite d'être relatée. Né en 1887 — douze ans avant la publication de *Maple Leaf Rag* — il s'intéressa très jeune à la nouvelle musique, et *Maple Leaf Rag* fut pour lui une révélation qui, selon ses propres termes, le frappa de plein fouet. Un beau jour de 1907, âgé de vingt ans, alors qu'il venait de terminer le manuscrit de son *Sensation*, il se rend aux bureaux de l'éditeur John Stark pour y acheter les derniers rags parus. Client régulier, il avait droit à une remise. Et, ce jour-là, le hasard allait orienter sa vie. Mais laissons la parole à Lamb :

« Il y avait là un homme de couleur, assis, un pied bandé comme s'il avait la goutte, une béquille à son côté. Je fis à peine attention à lui. Je dis à Mme Stark que je préférais à tous les autres les rags de Joplin et que je voulais acheter ceux que je n'avais pas encore. Le Noir se tourna alors vers moi et me demanda si j'avais certaines pièces, dont il me donna les titres. Je le remerciai et achetai quelques morceaux. Au moment de partir,

je dis à Mme Stark combien j'aimerais faire la connaissance de Joplin.

« "Eh bien ! dit-elle, voici votre homme !" Il va sans dire que j'allai serrer la main de Joplin. Je n'oublierai jamais avec quelle fierté je me dis que j'allais rentrer chez moi et annoncer à tout le monde que j'avais fait la connaissance de Scott Joplin !

« Mme Stark lui dit que j'avais proposé deux rags à la maison d'édition. C'était exact, mais ils m'avaient été renvoyés deux jours plus tard. Joplin eut l'air intéressé et me demanda s'il pouvait faire un bout de chemin avec moi. Nous remontâmes la 23e rue jusqu'à Madison Square, où nous nous assîmes sur un banc. M. Joplin me demanda si mes rags étaient vraiment bons. Je lui répondis : "Je crois, oui, mais je me trompe peut-être, je ne sais pas." Il m'invita à les lui apporter chez lui. Bien entendu, je ne me fis pas prier.

« Quelques jours plus tard, je me rendis un soir à sa pension de famille, et il me demanda de jouer mes morceaux sur le piano du salon. Il y avait là beaucoup de gens de couleur qui bavardaient ensemble. Je jouai tout d'abord mon *Sensation*, et tout le monde vint faire cercle autour du piano en me regardant. Quand j'eus fini, Joplin me dit : "C'est un bon rag... un vrai rag noir." C'est tout ce que je souhaitais entendre.

« Je jouai ensuite mes deux autres morceaux, *Dynamite Rag* et *Old Home Rag*. Il y a un passage dans le premier *strain* de *Dynamite* où, à l'origine, la basse et le dessus montaient ensemble. Sur le conseil de Joplin, je fis descendre la basse en mouvement contraire de la phrase ascendante de l'aigu. De mes trois rags, c'est *Sensation* que préféra Joplin. »

C'est alors que Joplin proposa à Lamb de soumettre lui-même *Sensation* à Stark. « Sous votre nom, dit-il, nous ajouterons : "Arrangé par Scott Joplin." Vous êtes inconnu et mon nom aidera peut-être à faire vendre le rag. »

« Une semaine plus tard, ajouta Lamb, je reçus une lettre de Stark m'offrant 25 $ avec promesse d'une somme égale à épuisement du premier tirage de mille exemplaires. J'avais tellement envie de voir *Sensation* publié qu'il aurait pu l'avoir pour rien. Au bout d'un mois, je reçus l'autre versement de 25 $. Puis j'apportai à Stark à la fois *Ethiopia* et *Excelsior*. Après cela, il accepta tous les rags que j'écrivais. »

Cette anecdote montre à quel point Joplin savait mettre son poids dans la balance pour aider ceux de ses amis qui lui paraissaient avoir du talent et illustrer honorablement le véritable ragtime. Il en usa ainsi non

seulement avec James Scott et Joseph Lamb, mais aussi avec Arthur Marshall (1881-1968, *Kinklets,* 1906), Scott Hayden (1882-1915, *Sunflower Slow Drag,* 1901, en collaboration avec Joplin) et, bien sûr, son ami Louis Chauvin, que ses admirateurs — et ils étaient nombreux — appelaient « Chauv » (1881-1908, *Heliotrope Bouquet,* en collaboration avec Joplin).

Si « Joe » Lamb mérite de figurer parmi la Trinité Magnifique, c'est assurément parce que, de l'avis de tous les connaisseurs, ses rags classiques sont presque tous de très haut niveau, mais aussi parce que son existence même démontre que le ragtime n'était pas, comme le voulaient certains, une sécrétion du peuple noir à l'intention du peuple noir, mais une musique aspirant à une reconnaissance universelle. Ce jeune Blanc du Nord-Est assimila une musique qui lui était, de par ses origines et son milieu, totalement étrangère, et Schafer et Riedel ont raison de dire que ses œuvres sont un triomphe d'imitation respectueuse et de compréhension intuitive. Son admiration pour le maître est telle qu'on trouve dans ses morceaux de véritables citations tirées de rags de Joplin, dont il se sert comme d'un matériau thématique. Ainsi, dans *Sensation,* il transpose littéralement la première mesure et demie de *Maple Leaf Rag* de *la* bémol en *do,* en inversant seulement l'accentuation rythmique. De même, dans son superbe *American Beauty,* il glisse dans le motif initial du deuxième *strain* (B) une inversion mélodique du motif initial du premier *strain* (A) de *Maple Leaf Rag.* Lamb utilise les modèles structurels établis par Joplin et Scott (AA BB A / CC DD, AA BB A / C C1 C1, AA BB A / CC B1 B1, etc.). Les lignes mélodiques sont claires, allègres, et plus longues que chez Joplin et Scott : l'unité de pensée musicale n'est pas de quatre mesures, mais généralement de huit mesures. On reconnaît là un trait typiquement occi-

dental, c'est-à-dire blanc. De même, malgré l'aisance de l'écriture rythmique; il y a quelque chose de « blanc » dans la façon de marteler le piano, quelque chose de haletant, de pas assez décontracté, qui fait penser, toute proportion gardée, à la différence qui existe entre de grands batteurs de jazz blancs comme Gene Krupa et Buddy Rich et de grands batteurs noirs comme Cozy Cole et Max Roach. D'ailleurs, Lamb travailla un certain temps pour Tin Pan Alley, l'industrie new-yorkaise de la chanson de variétés, et cela se sent parfois, notamment dans sa prédilection pour le chromatisme. Il fut donc un grand compositeur de ragtimes classiques, mais, par l'autre face de sa personnalité, il est indéniable qu'il touche à l'univers des Gershwin et autres Cole Porter, et même du *novelty ragtime*.

On trouve de bonnes et fines analyses de la musique de Joseph Lamb chez Schafer et Riedel comme chez Hasse (sous la plume de Joseph R. Scotti).

Quelques autres ragtimers de la haute époque

A part les hommes déjà mentionnés plus haut (Chauvin, Marshall, Hayden, Turpin et le Blanc Krell), il faut citer quelques autres compositeurs qui ont chacun à leur façon consolidé à la fois la substance et la réputation du *classic ragtime*, et dont certains font la liaison entre celui-ci d'une part, et d'autre part le *novelty ragtime* et les chansons de variétés, lesquelles passeront souvent dans le répertoire des jazzmen. On ne citera que pour mémoire ici Eubie Blake (1883-1983) parce que sa longévité en fait un cas exceptionnel, à cheval sur le *classic ragtime* et le jazz contemporain, et qu'on en parlera plus loin. Mais il faut retenir au moins les noms suivants (pour les repères biographiques, l'auteur suit ici les indications de Schafer et Riedel).

— George Botsford (1874-1949). Originaire du Dakota, il commence avec un cakewalk typique, *The Katy Flyer* (1899). En 1910, il publie *Grizzly Bear Rag*, avec des paroles de Irving Berlin. On préférera son *Sailing Down Chesapeake Bay* (1913).

— Charles N. Daniels (1878-1943). Originaire du Kansas. Son *Hiawatha* (1910) lui rapporta 10 000 $ et lança la mode de ce qu'on a appelé les « Indian intermezzos » (Ellington composera

bien plus tard et enregistrera en 1946 *Beautiful Indians,* dont la première partie s'intitule *Hiawatha,* d'après le poème lyrique de Longfellow). C'est lui qui a préparé pour la publication le premier rag de Joplin, *Original Rags* (1899). Il a aussi écrit *Chloe* et *She's Funny That Way,* deux classiques du jazz.

— Abe Holzmann (1874-1939). New-Yorkais, formé au conservatoire. Ses œuvres furent popularisées par Sousa, notamment *Smokey Mokes* (1899) et *Hunky Dory* (1901).

— Charles H. Hunter (1878-1907). Natif du Tennessee, s'établit sur le tard à Saint Louis. Autodidacte, aveugle, il travailla comme accordeur. *Tickled to Death* (1899), *A Tennessee Tantalizer* (1900), et son plus célèbre morceau, *Possum and Taters (De l'oppossum et des pommes de terre,* mets très apprécié dans le Sud, cf. William Faulkner, *Sartoris).*

— Charles L. Johnson (1876-1950). Natif de Kansas City, Kansas. Son rag le plus célèbre est *Dill Pickles Rag* (1906);

— Joe Jordan (1882-1971). Né à Cincinnati, Ohio, chef d'orchestre à Chicago. *Pekin Rag* (1904).

— J. Bodewalt Lampe (1869-1929). Né au Danemark, arrive aux Etats-Unis à l'âge de quatre ans. Conservatoire. *Creole Belles,* cakewalk (1900). A écrit beaucoup d'arrangements commerciaux de ragtimes.

— Frederick Allen (Kerry) Mills (1869-1948). Originaire de Philadelphie. Auteur d'un très célèbre cakewalk, *At a Georgia Campmeeting* (1897) et de *Kerry Mill's Ragtime Dance* (1911).

— J. Russel (1892-1963). Né à Indianapolis, principale ville du ragtime blanc. *Dynamite Rag* (1910), *The Minstrel Man* (1911). A aussi écrit des chansons qui sont passées dans le répertoire du grand jazz instrumental : *Margie* (1920), illustré par Jimmy Lunceford (1938) et *Singin' The Blues* (1920), dont Bix Beiderbecke et Frankie Trumbauer firent un chef-d'œuvre en 1927.

— Egbert Van Alstyne (1882-1951). Natif de Chicago. Etudes musicales classiques. Musicien de tournées de « vaudeville ». On lui doit *In the Shade of the Old Apple Tree* (1905), dont Ellington fit un splendide enregistrement en 1933.

— Percy Wenrich (1880-1952). Né à... Joplin, Missouri. *Peaches and Cream Rag* (1905), *Dixie Darlings* (1907), mais aussi des *ragtime songs* tels que *Put On Your Old Grey Bonnet* (1909, enregistré par Jimmy Lunceford en 1937) et *When You Wore a Tulip and I Wore a Rose* (1914).

UNE MUSIQUE DE SALON ET DE SALOON

Le ragtime, laissait-on entendre au début de ce petit livre, est une musique ambiguë en ce sens que, plus encore que le spiritual et le blues, ces deux autres créations musicales du peuple noir américain qui ont contribué avec lui dès les années vingt à donner son visage définitif au jazz, il reflète les conflits de l'acculturation et de l'enculturation qui dynamisent la société noire dans un mouvement de balancier entre l'adaptation à l'environnement et la perpétuation des traditions anciennes.

On entend par *acculturation* le processus par lequel un groupe minoritaire intègre des valeurs, des mœurs et des comportements du groupe majoritaire environnant. Par contraste, l'*enculturation* est le processus par lequel ce même groupe minoritaire continue à sécréter d'une génération à l'autre ses propres valeurs, mœurs et comportements. En ce qui concerne les esclaves ouest-africains transplantés en Amérique du Nord, ce double processus a joué à plein pour assurer la survie d'ethnies disparates en pleine *déculturation,* c'est-à-dire en perte grave d'identité culturelle. C'est ainsi qu'une situation historique limite a suscité la naissance d'une culture afro-américaine, qui n'était plus complètement africaine et qui n'était pas complètement américaine — qui ne l'est toujours pas, au sens où les valeurs officiellement reconnues aux Etats-Unis sont plus ou moins celles de l'élite blanche dominante.

Parmi les facteurs d'acculturation, on peut citer notamment l'adoption d'une langue véhiculaire étrangère, l'anglais américain, lequel, se heurtant d'une part à l'analphabétisme, d'autre part à certaines résistances d'émission vocale des grandes langues ouest-africaines (yoruba, ashanti, etc.), prendra un contour grammatical, certes, mais aussi sonore et rythmique différent (le swing déjà présent dans le parler, comme l'a remarqué LeRoy Jones) ; l'adoption d'une religion monothéiste, qui n'éliminera cependant pas complètement certaines survivances animistes que l'on retrouve dans certains rites religieux, et même dans certains blues ; l'adoption enfin d'un système harmonique simple, celui de la ballade populaire anglo-américaine, avec ses trois degrés, tonique, sous-dominante et dominante, système sur lequel viendront se plaquer les mélismes africains, notamment dans le blues.

Parmi les facteurs d'enculturation, il faut retenir, en ce qui concerne le développement d'une création musicale afro-américaine, la survivance de certains traits musicaux de l'Afrique de l'Ouest : fonctionnalité de la musique, qui accompagne toutes les activités, du travail au délassement en passant par la religion ; absence de séparation nette entre ceux qui font la musique et ceux qui l'écoutent, tout le monde étant participant ; indissociabilité partielle de la musique et de la danse, celle-ci étant vécue comme une réaction corporelle totale et immédiate à un stimulus rythmique ; sens métronomique, c'est-à-dire, répétons-le, une conception du rythme comme pulsation continue permettant, au-delà de l'organisation interne de la mesure ou de la cellule, d'exprimer dans un tempo immuable de multiples combinaisons polyrythmiques ; primauté accordée au traitement du timbre, avec prédilection pour les timbres brouillés, considérés comme plus expressifs que les sons clairs ; enfin, survivance de systèmes mélodi-

ques qui, s'ils ne sont pas uniquement pentatoniques, comme on l'a longtemps pensé, n'observent pas, même dans les échelles heptatoniques, le tempérament égal de la musique occidentale des trois derniers siècles.

Toute l'histoire du jazz — ou même sa préhistoire, si l'on tient absolument à ce terme — témoigne des conflits qu'ont engendrés les pressions exercées par les modèles blancs (acculturation) et la survie obstinée de traditions noires (enculturation). Ces conflits sont déjà visibles dans le blues et le spiritual, et ils laissent deviner la souplesse comme l'extraordinaire résistance du facteur d'enculturation : comme le roseau, la tradition ouest-africaine plie quand la pression est trop forte, mais elle ne rompt pas. Cependant, c'est dans le domaine du ragtime — particulièrement du *classic ragtime* — qu'elle sera le plus menacée, car la nature même du ragtime comme son instrumentation lui interdisent tout refuge dans le traitement expressionniste du timbre comme dans le traitement très libre des hauteurs qui caractérisent l'héritage musical, principalement vocal, ouest-africain.

Le blues, en effet, s'est développé en vase clos. Musique exprimant des problèmes existentiels exclusivement noirs, musique faite exclusivement par des Noirs et destinée à une consommation qui fut longtemps exclusivement noire, il a fondé une grande part de son identité sur l'exploitation des timbres et des hauteurs. A propos des premiers, c'est devenu un lieu commun que de dire comment les Noirs américains ont cherché à traduire instrumentalement les inflexions de la voix humaine. Mais, il faut le répéter inlassablement si l'on ne veut pas prendre le risque de perdre de vue — ce qui est tentant de nos jours — la formation de certaines composantes essentielles du jazz : mis en présence d'instruments occidentaux (cuivres, anches et cordes), les Noirs ont toujours cherché à leur faire dire plus et autre chose que ce à

quoi le facteur les avait destinés. Le grand musicologue André Schaeffner s'en était aperçu dès 1926 : « Quand nous disons qu'il [le jazz] a emprunté nos instruments, nous usons d'un euphémisme, le jazz s'est livré à des rapts et des viols. Il ne s'est emparé d'aucun instrument dont il ne se soit efforcé de dépasser les limites. » Et, comme si le travail du timbre au moyen du souffle, des doigtés, des lèvres et des *growls,* ces grognements de gorge qui passent dans l'instrument, ne suffisaient pas, les Noirs ont inventé les sourdines des cuivres, qui furent d'abord des chapeaux ou de simples verres. Notons au passage, pour mieux comprendre l'abîme qui séparait la conception esthétique noire de la musique de celle des Blancs, que ces derniers, y compris les premiers musiciens de jazz blancs, ceux de l'Original Dixieland Jazz Band, par exemple, voyaient dans ces effets de sourdine un facteur comique, burlesque même, tandis que, pour les Noirs, ils ont une valeur expressive dramatique (cf. notamment Ellington et le style « jungle »).

Et pourtant, le blues lui-même a été soumis à des pressions de la part de la surculture blanche, particulièrement en ce qui concerne la structure, la métrique et le complexe mélodico-harmonique. La structure en trois lignes et douze mesures n'est pas née avec le blues et l'on peut même dire qu'elle a eu du mal à s'imposer. Le blues a peut-être commencé par être une forme en deux lignes, comme le suggère Abbe Niles en 1926, et il est vrai que cette forme en deux lignes correspondait aux *field hollers* et *field shouts* ou appels de travail en milieu rural, lesquels devaient sans doute communiquer d'un bout à l'autre de la plantation une information (fin du travail, encouragement à l'effort, commentaire météorologique, avertissement ou signal d'alarme) qui était réitérée pour plus de sûreté. Mais il avait aussi devant lui un modèle très tentant, celui de la strophe de ballade à quatre lignes, telle qu'elle était répandue dans la musique

populaire blanche à laquelle les Noirs étaient exposés. Or, on trouve effectivement des exemples archaïques de chansons noires qui, étant indiscutablement des blues par certaines caractéristiques, obéissent cependant à cette forme en quatre lignes (ex. : *Another Man Done Gone,* chanson apparemment très ancienne enregistrée en 1940 dans l'Alabama par Alan Lomax pour les archives de la Bibliothèque du Congrès de Washington). Et l'on peut discerner cette hésitation encore à l'œuvre dans la forme beaucoup plus tardive du blues en huit mesures, qui semble condenser tous les points d'appui importants du blues (notamment l'accord de septième de dominante sur la tonique et l'accord de septième de dominante sur la sous-dominante non suivi de modulation au quatrième degré, c'est-à-dire avec retour directement sur la tonique et non pas sur le septième degré bémolisé) tout en réduisant la strophe à quatre lignes de deux mesures (*How Long Blues,* de Leroy Carr ; *Cherry Red,* de Joe Turner). Par ailleurs, il est intéressant de savoir que lorsque W. C. Handy a voulu faire publier son premier blues, en 1913 *(Memphis Blues)*, ses éditeurs le refusèrent, voyant dans cette structure de douze mesures une forme « qui n'était pas complète » et lui demandant de récrire le morceau en seize mesures.

Pour ce qui est de la métrique, le blues fut aussi soumis à de fortes pressions. Les chanteurs de blues archaïques, Charley Patton, Huddy « Leadbelly » Ledbetter, mais aussi bien des bluesmen contemporains comme Howlin' Wolf (*The Red Rooster,* 1961) chantent des strophes qui, au lieu de douze mesures, présentent un compte de mesures irrationnel (13 1/2 ou 14 1/2, par exemple). C'est que les Noirs ne se souciaient pas le moins du monde de chanter en mesure. Ce qui leur importait, c'était, une fois que le blues eut trouvé sa forme définitive, de chanter un énoncé (*statement,* A), de reprendre cet énoncé avec, à peu de choses près, les mêmes

paroles, mais avec des accords ou des inflexions différents (A'), et de boucler la strophe par une conclusion en forme de trait final (*punch-line*, B). Ce manque de respect pour la carrure est typiquement ouest-africain. Déjà, en 1886, dans un célèbre article intitulé « The Dance in Place Congo », George Washington Cable faisait état d'une chanson entendue dans un champ de canne à sucre, chanson *that showed the emphatic barbarism of five bars to the line* (qui présentait ce barbarisme éminent d'avoir cinq mesures par ligne) — et encore n'étaient-elles sans doute pas respectées constamment. En fait, le cadre de douze mesures strictes ne sera jamais vraiment respecté chez les Noirs que par les instrumentistes de jazz dès le début des années vingt, cela pour une raison évidente de cohésion dans l'improvisation collective.

Cependant, malgré toutes ces pressions, il restait au blues les *blue notes,* chapitre sur lequel il s'est montré intraitable. Rappelons que ces blue notes se trouvent à certains degrés de la gamme, principalement le troisième et le septième, et qu'elles hésitent entre la note juste (en tonalité d'ut, *mi* et *si*) et la même note bémolisée (*mi* bémol et *si* bémol), ce qui fait qu'en se frottant aux accords majeurs qui sous-tendent la mélodie, elles créent un conflit qui donne à l'auditeur non averti une impression d'ambiguïté majeur/mineur. On a longtemps expliqué leur présence par le fait que les Noirs avaient apporté d'Afrique une gamme pentatonale ignorant les deux demi-tons de la gamme majeure diatonique. Mais on peut aussi en voir l'origine dans le fait qu'il existe en musique ouest-africaine, comme l'a montré le musicologue ghanéen J. H. Kwabena Nketia, des gammes à sept degrés non équidistants qui incorporent des demi-tons, des tons entiers et des intervalles « qui sont légèrement inférieurs à un ton entier et légèrement supérieurs à un demi-ton, particulièrement entre les troisième et quatrième degrés et entre les septième et huitième degrés ».

Le spiritual, lui, s'en est moins bien tiré que le blues, et il a plus souffert des pressions exercées pour qu'il se conforme aux exigences de l'esthétique blanche. Quand le grand public américain découvrit son existence au lendemain de la guerre de Sécession, des musiciens et des lettrés noirs sentirent qu'ils devaient réunir en un corpus tous ces chants à caractère principalement religieux afin de séparer le bon grain de l'ivraie et de codifier les documents les plus incontestablement authentiques issus de la création collective de leur peuple. Ce fut l'œuvre d'institutions d'enseignement créées pour les Noirs après la guerre de Sécession, notamment le Hampton Institute de Virginie et la Fisk University de Nashville, Tennessee. Cette dernière suscita même la création d'un ensemble vocal, les Fisk University Jubilee Singers, qui se produisirent dans les grandes villes du Nord-Est et jusqu'en Europe, atteignant ainsi un très grand public blanc. La reconnaissance de cette forme d'art par l'Amérique blanche et l'Europe fut ressentie fièrement par les Noirs (rappelons que le blues, dont on a pu dire qu'il était un spiritual profane, était réservé uniquement à la consommation noire), mais les spirituals, en cherchant à se conformer aux exigences de l'esthétique blanche, laissèrent dans l'affaire une part de leur authenticité. Nous connaissons les noms des principaux responsables de l'harmonisation à l'occidentale des grands spirituals. Il s'agit notamment de deux Noirs de la petite bourgeoisie qui étaient passés par les conservatoires. Le premier est Harry T. Burleigh (1866-1937). Dans son enfance, il fut exposé à la musique classique européenne dans la famille blanche pour laquelle travaillait sa mère. Après avoir chanté dans des chœurs noirs tout en travaillant comme portier, il obtient en 1892 une bourse pour aller étudier au National Conservatory de New York, et le hasard fait que cette institution se

donne alors comme directeur, de 1893 à 1895, le compositeur tchèque Anton Dvoràk. En dépit de leur différence d'âge (Dvoràk a vingt-cinq ans de plus que Burleigh), les deux hommes se lient d'amitié et Burleigh chante pour Dvoràk quantité de chants noirs religieux et profanes dans lesquels celui-ci puisera pour sa *Symphonie du Nouveau Monde,* tandis que, de son côté, le compositeur européen a dû encourager le Noir américain à écrire de l'harmonie d'école sous les lignes mélodiques de ces chants, lesquels, dès lors, ne pouvaient plus tolérer un traitement libre des hauteurs. Parmi tous ses arrangements classiques de spirituals — et ils sont nombreux — citons *Deep River, Ev'ry Time I Feel the Spirit, Sometimes I Feel like a Motherless Child, Wade in the Water* et le superbe et dramatique *Go Down Moses.* Ce sont ces spirituals édulcorés, dépouillés en partie de leur caractère afro-américain, que chantent des artistes tels que Marian Anderson, Paul Robeson, Wilhelminia Fernandez et Barbara Hendricks. Contesté dans les années vingt par certains Blancs qui auraient préféré les spirituals sous leur forme primitive, Burleigh répondit que « la profondeur des effets harmoniques qui ont été ajoutés élève les spirituals hors du domaine spécifiquement noir pour les mettre à la disposition du grand public ». Qui ne sent la force de la pression sociale et économique qui met ainsi dans la bouche d'un Noir fier de la création de son peuple un langage de Blanc ? On croit entendre le Blanc Stephen Foster dire qu'il veut « mettre les mélodies éthiopiennes au goût des gens du monde ».

Le deuxième « occidentalisateur » des spirituals est R. Nathaniel Dett (1882-1943). Il étudia la musique aux universités de Columbia, de Pennsylvanie et de Harvard, et il enseigna au Hampton Institute de Virginie. Nous savons qu'il écrivit aussi de la musique plutôt légère, notamment, en 1900, un morceau intitulé

After the Cake Walk. Mais il est plus connu pour avoir composé des œuvres ambitieuses faisant appel à l'esprit du spiritual, harmonisé à l'occidentale, et on lui doit un opéra, *The Ordering of Moses* (l'ordination de Moïse) qui est encore joué dans certaines églises de la bourgeoisie noire. On comprendra mieux le mouvement qui poussait cette bourgeoisie à « nettoyer » sa musique de toutes ses rugosités trop africaines si l'on sait que, à une date aussi tardive que 1929, un journal noir écrivit qu' « avant qu'il n'introduise des changements révolutionnaires dans les accords élémentaires et sans raffinement de la mélodie noire, la musique noire était immensément grossière et déplacée dans une cérémonie religieuse ». Or, il se trouve que, grâce à la renaissance du spiritual primitif sous la forme du « gospel », tel qu'il est illustré notamment, à la suite de Thomas A. Dorsey (son *Precious Lord, Take my Hand*, 1932, est au gospel ce que *Maple Leaf Rag* est au ragtime), par Mahalia Jackson, Bessie Griffin, Marion Williams, Clara Ward et Alex Bradford, cette musique « élémentaire et sans raffinement » est aujourd'hui, toute question de religion mise à part, considérée comme une des plus belles, des plus fortes et des plus authentiques qui soient[1].

Avec le ragtime classique, on se trouve véritable-

1. Profitons de ce passage pour tordre le cou à un contresens détestable et universellement répandu selon lequel le mot « gospel » serait issu de la contraction par syncope (au sens linguistique ici, et non plus musical, signifiant la suppression d'une lettre ou d'une syllabe à l'intérieur d'un mot) de « Godspell », qui voudrait dire littéralement « le charme, le sortilège de Dieu ». Si Dieu est bien présent dans le gospel, il est, paradoxalement, absent du terme lui-même. « Gospel » vient du Middle English, l'anglais médiéval parlé entre le XI^e^ et le XV^e^ siècle, et signifie « bonne nouvelle » (*gō* ou *gōde* deviendra en anglais moderne *good*, tout come *mōne* deviendra *moon*, la lune). Le mot « gospel » est l'équivalent exact de notre mot « évangile », qui signifie « bonne nouvelle », du latin *evangelium*, lui-même dérivé du grec εὐαγγελιον, de εύ, bien, bon, et αγγελλειν, annoncer.

ment dans un cas limite car, dans la dialectique du couple acculturation-enculturation, jamais, même dans l'histoire du spiritual, les pressions d'acculturation n'ont été aussi fortes, au point que c'est miracle que le facteur d'enculturation ait pu en fin de compter se montrer si résistant. Car, dès qu'il a trouvé son identité, le *classic ragtime* s'est voulu, d'emblée, une musique de salon, on est tenté de dire : de salon victorien. L'iconographie de l'époque en témoigne à l'évidence en faisant coexister, sur la couverture des parties de piano du commerce, des illustrations dégradantes ridiculisant les Noirs selon l'esprit et les stéréotypes des *coon songs* hérités de la minstrelsy, et d'autres illustrations représentant un salon mondain où des Blancs raffinés et élégants jouent, écoutent et dansent des ragtimes exécutés par des messieurs en habit de soirée sur des pianos à queue devant de belles dames admiratives (*Peaches and Cream, « A Delectable Rag »,* de Percy Wenrich, 1905 — année de *Bethena, « A Concert Waltz »,* de Joplin ; *Encore Rag* de Ted Fisch, 1912). En outre, du fait que l'instrument pour lequel on compose et écrit le ragtime, celui sur lequel on le joue, est le piano, le ragtime se prive de deux importants points d'ancrage de la tradition noire : le traitement expressionniste du timbre et le traitement très libre des hauteurs grâce au jeu des inflexions. Les notes données par le piano sont là, elles résistent à toute manipulation, et même si l'instrument est mal accordé, l'oreille cherche d'elle-même à rétablir la note juste, ce qu'elle ne fait pas dans le blues, le spiritual archaïque et le gospel. Il faudra attendre les pianistes de blues, de boogie-woogie et de jazz classique pour observer une solution apportée au problème de l'expression des blue notes : elle consistera à jouer simultanément ou presque deux notes voisines qui « frottent » à un

demi-ton d'intervalle, particulièrement dans les complexes *mi* bémol-*mi-fa* et *si* bémol-*si-do*.

Ce caractère très occidental du ragtime classique est confirmé par l'absence de réactions inquiètes de la part des contemporains (à part la surprise devant la syncopation). En revanche, à l'écoute de chants noirs qui ont pu être des blues ou des pseudo-blues, mais aussi des spirituals, des mélopées de tristesse ou des chants de travail, tous les témoins ou presque, bien avant la guerre de Sécession mais jusque dans les années vingt font état de leur trouble, leur admiration, leur perplexité ou leur agacement devant ce « mineur plaintif ». L'expression revient souvent, jusque chez William Faulkner, où on la trouve comme une notation obsédante dans *Sartoris* (1929). Or, nous savons que la majorité des chants noirs, comme l'a démontré Krehbiel en 1913[1], sont en majeur, et c'est donc le traitement libre des hauteurs, particulièrement sur les troisième et septième degrés, qui a donné aux témoins — dont beaucoup possédaient pourtant, comme il était alors d'usage dans la bourgeoisie, de solides connaissances musicales — cette impression de « tonalité mineure qui allait droit au cœur » (Mary Boykin Chestnut, 1861). Il faut bien se rendre à l'évidence : loin de voir dans le ragtime classique, comme certains auteurs, une musique qui « exténue et vide la tradition européenne qu'elle réinterprète » (Jean-Louis Comolli, *Dictionnaire du jazz,* Robert Laffont, 1988), il faut le considérer au contraire comme, sinon le premier — et certainement pas le dernier — effort historique au cours de l'histoire de la musique afro-américaine, à

1. Analysant alors un corpus de 527 chants afro-américains profanes et religieux, Henry Edward Krehbiel les classe ainsi : mineur, 62, dont 19 avec septième non bémolisée (sensible) ; pentatonique, 111 ; échelles mixtes et vagues, 23 ; majeur, 331, dont 20 avec septième abaissée, 78 sans septième, 45 sans quarte.

coup sûr le plus poussé, fait par le peuple noir américain pour créer un art dans lequel il puisse se reconnaître comme en un miroir tout en proposant à la fois un modèle acceptable pour l'esthétique et la société blanches.

N'allons pas pour autant faire aux créateurs du *classic ragtime* l'injure de voir en eux des pantins qui se seraient efforcés de singer les Blancs. Répétons-le, à la fin du siècle dernier, l'abolition de l'esclavage, dont on serait tenté de dire qu'elle avait posé plus de problèmes qu'elle n'en avait résolu, avait mis les Noirs dans une situation historique angoissante : il leur fallait à tout prix, pour survivre, définir leur identité de groupe et le rôle qu'ils allaient jouer dans la société américaine. Ils ne savaient pas encore que les dés étaient truqués et que le jeu des intérêts économiques allait pour longtemps les maintenir dans les prisons sans portes apparentes de tous les sous-prolétariats. Les plus évolués d'entre eux, sans se faire trop d'illusions, croyaient quand même en l'idéal d'intégration, qui paraissait être la seule solution. Mais à ce moment-là, ils étaient déjà tout aussi fiers d'être noirs qu'ils ne le sont de nos jours. De même qu'ils ne s'étaient jamais, au cours de leur longue et inhumaine histoire, résignés à voir dans l'esclavage une destinée, de même refusèrent-ils, libres désormais, d'être à la remorque des Blancs et voulurent-ils apporter à la société américaine leur propre contribution, une contribution indubitablement noire, forte de toutes les richesses de leurs traditions. Et malgré l'effort évident du ragtime pour se faire reconnaître par la société blanche, cette musique, par-delà sa rigueur structurelle et ses grâces formelles, est bien imprégnée des traditions ouest-africaines. Rien, en effet, pas même le désir de rivaliser d'élégance avec la musique de la bonne société blanche, ne peut gommer du ragtime sa caractéristique rythmique fondamentale,

celle que l'on retrouve constamment, même dans les passages non syncopés et qui laisse voir à l'évidence une polyrythmie d'origine africaine. Sur le rythme à 2/4 fortement marqué par la main gauche (où l'on peut certes voir l'influence de la marche, mais aussi la survivance d'un continuum rythmique africain), la main droite joue une mélodie basée sur une succession théorique de huit doubles croches par mesure accentuées selon un décalage ternaire, que Marshall Stearns représente ainsi :

Droite	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8	1
Gauche	1		2		3		4		1		2		3		4		1		2		3		4		1

Selon Ernest Borneman, cette façon de diviser la mesure — ce qu'on appelait alors, comme continueront longtemps de le faire les premiers jazzmen, *secondary ragtime* — relève plus de la métrique que de l'accentuation et trahit par là « une origine et une approche incontestablement africaines ». Notons au passage que ce décalage ternaire sur fond binaire se retrouve dans toute l'histoire du jazz, du phrasé de King Oliver à celui de John Coltrane.

Et puis une autre réflexion s'impose, dont on ne trouve guère l'écho chez la majorité des auteurs : pour se vouloir musique de salon, le ragtime classique n'en fut pas moins, qu'on le veuille ou non, une musique de saloon. N'oublions pas que les grands créateurs du *classic ragtime*, à commencer par Joplin lui-même, ont longtemps joué dans des établissements de plaisir et de divertissement, dans des bouges même, où ils côtoyaient non seulement des gaillards sans grand scrupule en quête d'aventures et de rudes coquines, prostituées ou non, mais aussi leurs pairs et leurs rivaux. Il est très difficile d'admettre que ces créateurs qui nous

paraissent si vénérables, pris qu'ils étaient dans l'ambiance et cherchant à gagner plus d'argent en méritant des pourboires plus nombreux et plus gras, n'ont pas cédé à la tentation de jouer plus vite, plus brillamment que ces pairs et rivaux, de faire des « breaks » à suspense non prévus par la partie écrite, de moduler de façon plus hardie, bref, de se surpasser pour se faire valoir, intimider, en imposer. Outre que ce trait est typiquement noir, nous savons qu'il fut un peu plus tard responsable de l'esprit de *cutting contest* (litt. : concours éliminatoire) des grands pianistes de Harlem. On oublie trop que, dans les années vingt et trente encore, un pianiste noir qui était le *house pianist* d'un établissement n'avait aucun contrat, et qu'il suffisait qu'un autre musicien vienne se mettre au piano pendant qu'il faisait une pause et se rafraîchissait au bar pour que, lorsque cet autre pianiste était meilleur, le titulaire déguerpisse sans même demander son compte, ayant compris qu'il était détrôné (voir à ce propos les souvenirs de Count Basie qui, de passage à Toledo, Ohio, ville natale d'Art Tatum, avec l'orchestre de Benny Moten qui s'était arrêté pour manger des sandwiches et acheter des cigarettes avant de reprendre la route dans le car, avait eu l'imprudence — l'impudence ! — de se mettre au piano vacant : en plein après-midi, une des filles présentes au bar s'en fut prévenir Art Tatum, qui sirotait dans un autre bar et qui vint dare-dare, écouta la fin du morceau de Basie, puis, le poussant du tabouret, remit avec sa prodigieuse virtuosité digitale et harmonique l'échelle des valeurs en place !).

Si nous acceptons cette hypothèse, qui s'appuie sur des témoignages historiques ne pouvant être mis en doute, nous voyons s'estomper l'image du ragtimer guindé. Quand, en pleine nuit, une matrone envoyait au Maple Leaf Club de Sedalia ou au Rosebud Cafe de

Saint Louis une de ses filles chercher un « professor » parce qu'une bande de fêtards venait de débarquer chez elle, ce n'était pas pour que celui-ci joue des pièces de salon. On devait lui demander au contraire des polkas échevelées, des galops, des scottishes enlevées, des mazurkas, mais aussi, pourquoi pas ? des chansons en vogue à 4/4 comme il y en avait beaucoup dans le répertoire de la minstrelsy et des coon-songs. Or, nous savons de source sûre que Scott Joplin, James Scott et d'autres, notamment Louis Chauvin, pratiquaient à l'occasion l'improvisation. Comment ne pas penser qu'en jouant plus vite, en s'écartant de la partie écrite, en trouvant ainsi des formules rythmiques, mélodiques et peut-être harmoniques qui « tombaient sous les doigts », les ragtimers de la haute époque ont pressenti et même dans une certaine mesure ressenti la formidable tension rythmique qui caractérisera quelques années plus tard le style de piano « stride », c'est-à-dire le jazz au sens le plus strict du terme, tel que nous l'entendons maintenant ?

LES AVATARS DU RAGTIME

Les historiens du jazz et de la musique américaine en général situent l'ère du ragtime entre 1897 et 1917. Comme toutes les tranches historiques définies *a posteriori*, celle-ci est bien entendu un peu arbitraire, mais il serait dommage de la remettre en question, car elle est en fin de compte très satisfaisante pour l'esprit. 1897, c'est l'année de la parution des premiers *classic ragtimes, Mississippi Rag*, du Blanc William Krell, et *Harlem Rag*, du Noir Thomas Million Turpin, *alias* Tom Turpin, mais aussi celle où Joplin compose *Maple Leaf Rag*, qui ne sera publié que deux ans plus tard. Et, à l'autre bout de cette tranche historique, 1917 est une date riche en événements lourds de signification symboliques. C'est tout d'abord l'année de la mort de Scott Joplin — et l'on voit mal quel autre événement pourrait mieux prétendre à clore symboliquement l'ère du ragtime classique. Mais 1917 est aussi l'année où, à la suite de l'entrée en guerre des Etats-Unis (cinq jours, rappelons-le, après la mort de Joplin), le gouvernement, pour éviter la contamination vénérienne des matelots de la flotte ancrée dans la baie du Mississippi, ordonne la fermeture de Storyville, le quartier réservé de La Nouvelle-Orléans où, depuis 1898, mûrissait et se développait un ragtime orchestral mêlé de blues qu'on allait bientôt appeler « jazz » : la suppression de ce lieu de plaisirs et de musique provoqua l'exode de très nombreux musiciens, particulièrement noirs et

créoles, vers les métropoles du Nord, notamment Chicago, et l'on connaît la suite de l'histoire, la création et l'affinage d'un nouvel art à proprement parler inouï qui allait, porté par de très grands créateurs, au premier rang desquels il faut citer Louis Armstrong, révolutionner la musique mondiale de façon si profonde que nous en ressentons aujourd'hui encore les effets. C'est encore l'année où un quintette de Blancs de La Nouvelle-Orléans, l'Original Dixieland Jass *(sic)* Band enregistre pour la marque Victor, à New York, le 26 février, ce que beaucoup de spécialistes s'accordent à reconnaître comme le premier disque de jazz (bien que la musique en soit fortement influencée par le ragtime) : *Livery Stable Blues* et *Dixieland Jass Band One-Step*. C'est enfin l'année où, au mois de mai, un jeune pianiste noir de vingt-trois ans, nommé James P. Johnson perce pour la marque Universal, toujours à New York, le *piano roll* n° 203 179 avec une de ses compositions, intitulée *Steeplechase Rag*, deux minutes vingt-huit d'un rag nouveau style qu'on peut considérer comme le manifeste du style dit *piano stride*, lequel va imposer pour longtemps les lois du piano jazz. Exécuté en tempo très vif (le pauvre Joplin dut se retourner dans sa tombe), ce morceau obéit à une coupe de ragtime classique, à ceci près que le *strain* C n'est pas de 16 × 2 mesures identiques, mais de 32 mesures qui présentent une mélodie et une marche harmonique autonomes de la mesure 25 à la mesure 32 : AA, 16 × 2 (*ré* mineur), BB, 16 × 2 (*fa*), A 16 (*ré* mineur), C, 32 (*fa*), Interlude de 12 mesures (influence évidente encore présente de la marche militaire où les interludes de 12 mesures sont fréquents, tandis que le jazz, bientôt, ne fera plus appel qu'à des interludes de 4 ou 8, parfois 2 mesures), reprise de C, 32 (*fa*), pas de coda. *Steeplechase Rag* n'est pas un chef-d'œuvre, car ce n'est qu'en 1921, quatre ans plus tard, que James

P. Johnson enregistrera en deux versions, l'une sur disque et l'autre sur bande perforée, ce chef-d'œuvre absolu, « incontournable » dirait-on aujourd'hui, une pièce vénérée par les plus grands pianistes de jazz, même les plus modernes, *Carolina Shout,* qui influença tant de pianistes, à commencer par le jeune Duke Ellington. Mais *Steeplechase Rag* nous donne à l'audition l'impression que nous sommes témoins d'un moment où l'histoire est en train de basculer : le profil mélodique est d'une rigueur, d'une musicalité et d'une fraîcheur typiquement joplinniennes tandis que la main gauche semble nous dire : « 2/4, ce n'est pas mal, mais 4/4, c'est moins raide, non ? » (1917, c'est aussi, comme l'a dit un jour à l'auteur un de ses étudiants, l'année de la révolution soviétique... mais il faudrait être un marxiste particulièrement fanatique pour soutenir que ces dix jours qui ont ébranlé le monde ont pesé en quoi que ce soit sur le cours du jazz !)

Bref, l'année 1917 ne se contente pas d'enterrer symboliquement le ragtime classique, qui était déjà moribond ; elle entérine l'apparition d'un ragtime instrumental et orchestral intégrant le blues et ouvert à l'improvisation qu'on va de plus en plus appeler « jazz », et, tout à la fois, elle annonce le succès d'une musique pianistique de variétés dérivée du ragtime classique qu'on appellera le *novelty ragtime* ou *novelty rag*, ou encore *novelty piano*. Parallèlement, les années vingt verront la dissolution d'une forme de ragtime que l'on pourrait qualifier à la fois de préclassique et de paraclassique, le *banjo ragtime* (à forte dominance blanche), ainsi que celle d'une forme tout à fait anarchique de ragtime, le ragtime rural (noir et blanc). A la fin des années vingt, le mot « rag » a pour ainsi dire disparu, mais la structure du ragtime classique se retrouvera parfois totalement respectée par des orchestres de jazz pratiquant à la fois l'arrangement et l'improvisation (Fletcher Henderson, *Sensation*, 1927), tandis qu'elle subira presque partout ailleurs une érosion qui fait généralement disparaître les troisième et quatrième *strains* (*Maple Leaf Rag* par Sidney Bechet, 1932), quand ce n'est pas aussi le deuxième : ces morceaux enlevés, dérivés du ragtime prennent alors souvent, jusqu'à la fin des années trente, le nom de *stomp*. A ce propos, il faut noter que le substantif *stomp* comme le verbe

to stomp n'existent pas en anglais, même américain. Il s'agit certainement de la déformation, par le parler noir du Sud, du verbe *to stamp,* battre du pied, qu'on retrouve écrit tel quel dans certains ragtimes, notamment dans le *Rag-Time Dance, A Stop-Time Two Step,* publié par Joplin et Stark en 1906. Cette indication est imprimée en italique deux fois par mesure dans les deux derniers *strains* du morceau, mais Joplin a rajouté, avant ces *strains*, l'avertissement suivant : *notice : To get the desired effect of « Stop Time », the pianist will please Stamp the heel of one foot heavily upon the floor at the word « Stamp ». Do not raise the toe from the floor while stamping.* (Afin d'obtenir l'effet de battue à vide désiré, le pianiste est invité à battre fortement du talon d'un pied sur le sol au mot « Stamp ». Ne soulevez pas l'orteil du sol en faisant le stamp.)

Le Novelty Ragtime

En 1923, un jeune pianiste blanc, Edward « Zez » Confrey (1895-1971) publia un morceau pour piano intitulé *Nickle in the Slot* (litt. : La pièce de 5 cents dans la fente de l'appareil à sous), qui était — et fut clairement ressenti ainsi par le grand public — comme une parodie à la fois du vieux ragtime et du piano mécanique. L'année suivante, le 12 février 1924, Confrey devait participer au célèbre — trop célèbre ? — concert donné par le chef-d'orchestre blanc Paul Whiteman, qui sera bientôt couronné *King of Jazz* par le public blanc américain, ce qui était une imposture si l'on accorde au mot jazz le sens généralement accepté, dans la mesure où les orchestres qu'il dirigea, même sous leur forme la plus jazz et la moins « jazz symphonique » n'ont jamais, en dépit de la présence de grands jazzmen blancs comme Bix Beiderbecke, Frankie Trumbauer, Jack Teagarden ou Joe Venuti, possédé une parcelle du swing de certaines formations contemporaines telles que celles de Louis Armstrong, Fletcher Henderson ou Duke Elligton. Ce concert se déroula à l'Aeolian Hall de New York en présence de tout ce qui comptait dans la ville, notamment les critiques musi-

caux des grands journaux et de prestigieux musiciens classiques (Heifetz, Kreisler, Rachmaninov, Stokowski, etc.), tous invités personnellement par Whiteman. Le programme avait quelque chose d'à la fois paranoïaque et surréaliste. Il commençait par annoncer une exécution de *Livery Stable Blues,* le fameux « premier disque de jazz » enregistré en 1917 pour Victor par l'Original Dixieland Jass Band, suivie d'une reprise du même morceau « avec des embellissements modernes ». Puis venaient des sélections de comédies musicales, dont le premier joyau était *Yes, We Have No Bananas* (!). Après une section consacrée à la musique « écrite et arrangée » avec *Whispering,* une indigente bluette à la mode, qui était ensuite reprise « avec un traitement jazz », Zez Confrey se produisait en soliste avec, notamment, *Nickel in the Slot* et *Kitten on the Keys.* D'autres « sélections » et « arrangements semi-symphoniques » venaient alors, suivis à leur tour par une *Suite de sérénades* (espagnole, chinoise, cubaine et orientale) due au compositeur Victor Herbert, récemment encore chef du Pittsburgh Philharmonic, et, surprise attendue, la *Rhapsody in Blue,* avec tout l'orchestre augmenté de cordes accompagnant George Gershwin au piano. Enfin, pour couronner ce stupéfiant cocktail annoncé globalement dans la presse et sur les bristols d'invitation de la façon suivante : « Paul Whiteman et son orchestre du Palais-Royal présenteront une expérience de musique moderne, avec l'assistance de Zez Confrey et de George Gershwin », l'orchestre donnait en conclusion, « dans le domaine des classiques », le très victorien *Pomp and Circumstance* de l'Anglais sir Edward Elgar, personnellement présent. Paul Whiteman pensa avoir gagné son pari, qui était de *make a lady out of jazz,* de faire du jazz une grande dame, tout au moins de le travestir de telle sorte qu'il en ait l'air. Whiteman était au demeurant,

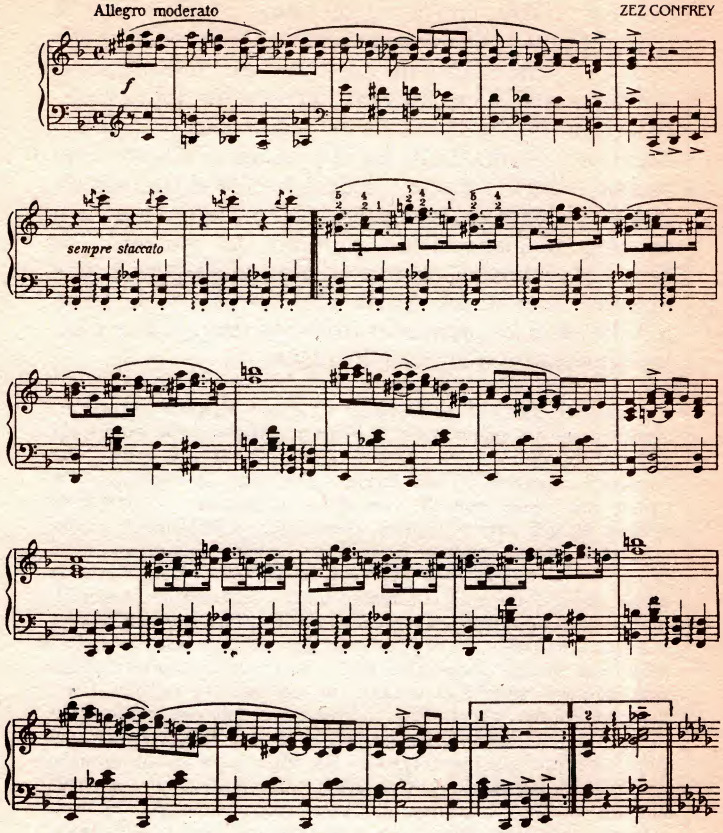
d'après tous les témoignages, un homme bon et droit, et il serait cruel de le ridiculiser plus encore, mais on peut tout de même rappeler que l'histoire a, depuis, rendu son verdict. Le jazz est bien devenu une grande dame de la musique, mais pas grâce aux oripeaux whitemaniens : en s'en dépouillant.

Si *Nickel in the Slot* enfonça le clou en proclamant avec un clin d'œil affectueusement moqueur que la musique de papa était morte et que son grand vecteur de diffusion, le piano mécanique, n'allait pas tarder à en faire autant, le vrai manifeste du novelty ragtime fut et reste *Kitten on the Keys*. Publié en 1921, ce morceau, pour reprendre une expression qui nous a déjà servi de point de repère ici, est au « novelty » ce que *Maple Leaf Rag* est au classic ragtime. Tout d'abord, il connut d'emblée un succès inouï et se vendit à plus d'un million d'exemplaires dans l'année qui suivit sa parution, laissant loin derrière lui le succès de vente pourtant phénoménal à son époque de *Maple Leaf Rag*. Réputé d'une exécution très difficile, ce n'est d'ailleurs pas un morceau déplaisant à écouter. Le tempo est vif, les traits mélodiques principaux des différents *strains* sont chantants et faciles à retenir, la main gauche est à la fois fortement rythmée, avec des passages où les contretemps (mesures 2 et 4) sont nettement accentués, mais elle est aussi, déjà, très mobile, avec de fréquents déplacements d'accents qui ne cassent cependant pas le flux rythmique. Soyons francs : malgré sa vulgarité, ce morceau donne plus grande envie de danser que les rags de Scott Joplin ou de James Scott. En tout cas, il donna fortement envie de danser au grand public blanc des années vingt, à ces contemporains, ces gens du « Jazz Age » que se plaisait à décrire le romancier Fitzgerald (encore un autre Scott !), ces millions d'Américains urbains qui ne savaient pas ce que signifiait le mot « jazz » mais qui ne

pouvaient plus s'en passer. Le morceau est bien construit, avec une curieuse introduction de 6 mesures d'intention imitative évoquant les gambades d'un chaton qui joue sur le clavier ; un premier *strain* de 16 × 2 (AA′, en *fa*), un deuxième *strain* de 16 × 2 (BB) introduit par une agressive modulation en *ré* bémol, un interlude de 6 mesures (comme l'introduction) ramenant sur A en *fa* avant l'arrivée du Trio (4 mesures d'interludes suivies de CC, 16 × 2 en *si* bémol, le deuxième C évoluant de façon légèrement différente du premier). Aucun doute : malgré le côté encore sautillant et la légèreté du propos, on sent que l'auteur a entendu du piano stride, peut-être des morceaux de James P. Johnson, comme le laisseraient penser, aux mesures 5 et 6, les écarts plus grands de la main gauche entre les premier et troisième temps d'une part, les deuxième et quatrième de l'autre.

Comment qualifier ce nouveau style par rapport au ragtime classique et au piano stride ? Pour le musicologue américain Ronald Riddle, le terme *Novelty* (litt. : nouveauté) reflète une approche superficielle, une certaine recherche de clinquant. On trouve dans cette nouvelle conception pianistique des effets de rythme et des caractéristiques d'exécution spécialement conçus pour permettre au pianiste de briller. Ces thèmes astucieux, aime proclamer la publicité de l'époque, se prêtent à merveille à la danse avec leur forme condensée mais « étincelante et scintillante », tout en restant chargés de « rêveries rappelant les œuvres des vieux maîtres ». Pour Riddle, la filiation est évidente : la tradition du *novelty piano* n'est rien d'autre qu'une sorte d'extension raffinée, blanche et urbaine du ragtime. Du ragtime, il retient les formes structurelles, la basse en *oom-pah oom-pah* et l'importance accordée aux syncopes. Mais, à la différence du ragtime classique, « le piano novelty fait appel à un certain nombre de procédés harmoniques destinés à attirer l'attention : accords mettant en jeu de grands intervalles (particulièrement les neuvièmes), utilisation abusive du mode mineur, accords augmentés, gammes par tons et modulations abruptes ». C'est une musique à effets dont les ambiguïtés et les surprises sont calculées de façon à désorienter l'auditeur et lui donner une agréable sensation de vertige, ainsi que le suggèrent, nous fait remarquer Riddle, des

Kitten On The Keys



titres tels que *Giddy Ditty (Refrain étourdissant), Dizzy Fingers (Les doigts vertigineux), Skidding (Glissades), Stumbling (Trébuchements), Meandering (Sinuosités)* ou *Rambling in Rhythm (Divagations rythmées)*. Et ces effets de vertige sont encore intensifiés par la rapidité d'exécution, ainsi qu'en témoignent bien d'autres titres, tant il est vrai qu'on chercherait en vain dans le *novelty piano* des mises en garde joplinniennes contre les tempos trop vifs. On pourrait ajouter que le novelty donne une irréfutable démonstration d'un phénomène beaucoup plus général, qui est la différence de conception de la syncope chez les Blancs et les Noirs. Cette idée, à laquelle l'auteur de ce livre tient beaucoup, ne lui est d'ailleurs pas propre, et on la trouve exprimée de façon lapidaire sous la plume de Rudi Blesh : « Pour le musicien blanc en général, la syncopation était un procédé d'ornementation de la mélodie, tandis que pour le noir elle était à la base de la création de la mélodie. Le Blanc syncope une mélodie, le Noir en conçoit une qui est syncopée dans sa forme même. »

Riddle, en tout cas, a raison d'insister sur le côté spectaculaire et artificiel du novelty piano. Nous connaissons nombre d'enregistrements d'époque de novelty, et l'on ne peut nier que leur écoute soit plaisante. Mais, à la différence du ragtime classique, si l'on écoute plusieurs morceaux à la suite, on sent très vite que cette jolie musique est creuse, que sa tension n'est pas due à une logique interne qui donnerait un sentiment de direction et de nécessité. Tous ces gens avaient du talent, pourtant. Outre Zez Confrey et son grand rival Roy Bargy (1894-1974) qui, comme Confrey, perforait lui-même au studio ses piano-rolls *(Slipova, Pianoflage, Jim-Jams, Sunshine Capers)*, il faut retenir au moins les noms suivants : Harry Jentes (1887-1958, *The Cat's Pajamas*), Herry D. Squires (1897-1961, *Ragman's Exercise*), Felix Arndt (1889-1918, *Nola,* qui date de 1915), Nacio Herb Brown (1896-1954, qui allait lancer la mode des rags évoquant, non plus un chaton, mais des poupées : *Doll Dance,* 1927, *Rag Doll,* 1928, etc.). Et le ragtime franchit une fois de plus l'Atlantique, mais sous sa forme novelty, révélant de brillants pianistes qui, bien que croyant jouer du jazz,

consomment en fait la rupture du novelty avec le vrai ragtime d'une part, et le piano authentiquement jazz, le stride, d'autre part. Ainsi, le virtuose belge Jean Paque publie *Hot Piano,* les Anglais Walker O'Neil et Jack Wilson donnent respectivement *Scale It Down* et *Dancing Dolls,* mais il faut aussi mentionner Ivor Moreton, Tom Waltham, Ray Allen et Leslie Hutchinson. A Paris, le Français Jean Wiener et le Belge Clément Doucet animent les nuits de l'élite littéraire mais aussi musicale (Poulenc, Auric, Milhaud) qui, poussée par la curiosité et entraînée par la « locomotive » Jean Cocteau, croit découvrir le jazz en écoutant les célèbres duettistes du piano déchiffrer les derniers succès venus d'Amérique et jouer leurs propres compositions, notamment des pots-pourris « jazzés » sur les classiques *(Chopinata).* Des trois filiations à travers lesquelles s'épuisera le novelty rag, celle-là mène à ce que nous appelons le « piano bar » et les Américains le *cocktail piano* : un style mièvre, sans force rythmique ni rigueur structurelle, tout en ornementation, chargé de maniérismes vite lassants tels que l'abus des intervalles de dixième en progression diatonique et du jeu en octave ou a deux octaves d'intervalles. Le critique français Daniel Nevers voit les prolongements de cette décadence jusque bien avant dans les années cinquante et cite entre autres Yvonne Blanc, Michel Ramos, Alain Romans, Peter Kreuder et Jean Omer, et l'on peut ajouter à cette liste un autre pianiste décoratif qui connut un immense succès à la fin des années trente, Charlie Kunz.

La deuxième filiation du novelty piano est celle qui mène à ce que l'on appelle Tin Pan Alley, la rue des Casseroles, c'est-à-dire l'industrie de la chanson de variétés, celle qui s'imposera très vite au grand public et commandera un immense et juteux marché, des petits formats à déchiffrer aux grands films de Hollywood en passant par la radio et le disque. La musique est d'abord un *business* aux Etats-Unis, et il ne faut jamais oublier

que les chefs-d'œuvre du jazz enregistré que nous vénérons ne nous sont parvenus que parce que le directeur commercial, et non pas le directeur artistique, avait donné son feu vert. C'est encore Blesh qui explique en quelques mots terribles l'échec de John Stark, le découvreur et l'éditeur de Joplin, quand il décida d'installer ses bureaux à New York : « Il ne fit alors qu'une erreur, mais elle fut fatale : il avait apporté avec lui [de Saint Louis] de la musique, et non de la marchandise. » Cela dit, on savait faire de bonnes chansons aux Etats-Unis dans les années vingt à soixante, et on en produisait en grande quantité. Leur impact fut si fort que les jazzmen se virent très tôt obligés par leurs maisons de disques d'enregistrer régulièrement les derniers succès — ce qu'ils firent d'ailleurs sans déplaisir la plupart du temps, car ces jolies chansonnettes, qui avaient abandonné la structure de type ragtime pour le système, déjà connu en Europe, du refrain *(chorus)* précédé d'un couplet *(verse)*, les intriguèrent par leurs marches harmoniques habiles, relativement complexes et à coup sûr séduisantes : ils y virent inconsciemment comme un défi lancé à leur art de l'improvisation et n'eurent de cesse d'y introduire un sentiment de blues. Nul ne l'a mieux fait que Louis Armstrong et Billie Holiday. Le premier, le plus connu sans doute de ces auteurs de chansons en très grande majorité blancs et immigrés de fraîche date, souvent des Juifs venus d'Europe centrale, est bien sûr George Gershwin, et il n'est d'ailleurs pas étonnant qu'on le voie figurer au concert « expérimental » de Paul Whiteman à l'Aeolian Hall de New York où il partage la vedette avec Zez Confrey, dont l'influence est visible dans la *Rhapsody in Blue*, laquelle est truffée de passages pianistiques faisant appel à des maniérismes novelty. Après Gershwin (et son frère Ira, qui était son parolier), il faut citer de très grands auteurs de chansons blancs, tous dotés d'un sens mélodique exquis et d'une grande habileté harmonique, notamment Cole Porter, Richard Rodgers, Jerome Kern, etc. Tous doivent quelque chose à la vogue du novelty.

Mais on peut discerner une troisième filiation du novelty piano, celle qui nourrit ce qu'on peut appeler — bien que cette question soit très discutée — le jazz blanc. Des musiciens de danse professionnels blancs, dont certains, tel le cornettiste Bix Beiderbecke, ont découvert émerveillés la musique des Noirs, se font le relais de l'influence novelty. Ainsi, à travers eux, la

variété alimente-t-elle le répertoire du jazz, c'est-à-dire de la musique qu'ils aiment et qu'ils commencent, au-delà des obligations commerciales qui sont les leurs, à considérer comme un art authentique. L'école blanche de New York, qu'il s'agisse de la bande qui gravite autour du cornettiste Red Nichols et du tromboniste Miff Mole, des Italiens nouvellement immigrés, tels le violoniste Joe Venuti et le guitariste Eddie Lang, *alias* Salvatore Massaro, ou de l'équipe qui dépend de Paul Whiteman, avec, à sa tête, Bix Beiderbecke et le saxophoniste Frankie Trumbauer, trahit incontestablement une influence novelty, jusque chez le grand Bix lui-même qui, malgré la beauté et la richesse de ses improvisations, fait preuve d'une certaine raideur rythmique dans le phrasé qui doit manifestement plus à l'influence novelty qu'à celle des Noirs venus de La Nouvelle-Orléans. Et, au risque de faire pousser des hurlements à tous les amateurs de jazz qui idolâtrent Bix — et ils sont nombreux, surtout en Europe — on peut, on doit dire que sa célèbre composition, enregistrée par lui-même au piano, *In a Mist* (1927), tient plus, par-delà l'influence impressionniste de Ravel et Debussy, du novelty que du jazz proprement dit. Au demeurant, deux des pianistes qu'on trouve dans les enregistrements de Bix étaient plus connus comme pianistes novelty que comme jazzmen. Il s'agit de Rube Bloom (1902-1976), qui figure notamment dans *I'm Glad* et *Flock O' Blues* (décembre 1927), avec les Sioux City Six, aux côtés de Bix, de Miff Mole, de Trumbauer, de Min Leibrook et Vic Moore. Or, Bloom est le compositeur de *Soliloquy, novelty rag* (1922) et de *Spring Fever* (1926), que Jasen et Titchener, dans un livre récent (*Rags and Ragtime, a Musical History,* 1978), décrivent comme « un des novelty rags les plus exubérants, d'un agréable arôme de jazz et [...] exigeant une grande virtuosité technique ». Quant à

Arthur Schutt (1902-1965), considéré lui aussi par certains auteurs comme influencé par Zez Confrey et Roy Bargy, s'il est le compositeur de morceaux aux titres on ne peut plus novelty (*Syncopating the Scales,* litt. : *En syncopant les gammes,* 1922 ; *Teasing the Ivories, En taquinant les touches d'ivoire,* 1924 ; *Bluein' the Black Keys, En teintant de bleu les touches noires,* 1926), c'est lui qui tient le piano dans le célébrissime enregistrement de Bix et Trumbauer, *Crying All Day* (1927).

Ces titres raccrocheurs veulent donner une image moderne, celle de l'Amérique urbaine trépidante. Nous sommes ici bien loin du souci de respectabilité et de grâce comme du parfum postromantique qui s'expriment dans les titres floraux, fruitiers ou sylvestres si fréquents dans le *classic ragtime.* Pour ne citer que Joplin, et mis à part *Maple Leaf Rag* (*Le rag de la Feuille d'érable,* celle-ci étant par ailleurs le symbole national du Canada — mais nous savons que c'était le nom d'un cabaret de Sedalia), mentionnons les titres suivants : Fleurs : *Sunflower Slow Drag (Le slow drag du Tournesol),* 1901 ; *The Chrysanthemum,* 1904 ; *Rosebud (Bouton de rose),* 1905 ; *Gladiolus Rag (Le rag du Glaïeul),* 1907 ; *Heliotrope Bouquet* 1907 ; *Lily Queen (La reine des Lis),* 1907 ; *Rose Leaf Rag (Le rag de la Feuille de rose),* 1907. Fruits : *Peacherine Rag (Le rag du Brugnon),* 1901 ; *Pine Apple Rag (Le rag de l'Ananas),* 1910. Arbres : *Palm Leaf Rag (Le rag de la Feuille de palmier),* 1903 ; *Weeping Willow (Le Saule pleureur),* 1903 ; *The Sycamore (Le Sycomore),* 1904 ; *Fig Leaf Rag (Le rag de la Feuille de figuier),* 1908 ; *Sugar Cane (Canne à sucre),* 1908.

Le banjo ragtime

Le banjo est associé au ragtime de deux façons bien différentes. D'une part, joué par les Noirs autodidactes du temps de l'esclavage, il était déjà, pense-t-on, fortement syncopé, et l'on estime même généralement que le ragtime classique a cherché à transcrire au piano ses figures rythmiques. D'autre part, les Blancs ayant découvert le banjo et l'ayant apprécié se sont mis, après avoir joué à l'imitation

des Noirs pendant la période des minstrels, à en faire un instrument d'exécution de musique écrite, et le ragtime est arrivé à point pour leur fournir un matériau musical de choix. On voit ici à l'œuvre un phénomène qui deviendra récurrent à travers toute l'histoire du jazz : les Blancs n'ont pas peur des difficultés instrumentales et harmoniques et, à force de travailler méthodiquement leur technique instrumentale, ils se haussent rapidement au niveau des techniques intuitives et empiriques des Noirs, et les dépassent bientôt — mais, comme toujours, quelque chose s'est perdu au passage, et l'on peut certainement appliquer à cette période archaïque ce qu'Ellington dira beaucoup plus tard du jazz dans un de ses titres célèbres : *It Don't Mean a Thing if it Ain't Got That Swing (Si ça ne swingue pas, ça ne veut rien dire).*

Le banjo moderne est américain, mais sa conception et son origine sont ouest-africaines. Les ethnologues et les ethnomusicologues parlent de *bania,* de *bandja,* de *gunbri,* de *banza* et de *cambreh,* et l'Américain David Ames identifie le *halam* à cinq cordes des Wolof du Sénégal et de la Gambie comme « le grand-père du banjo ». Mais ce n'est qu'en Amérique que cet instrument à cordes pincées adoptera son système de résonance définitif, une peau tendue par un cercle métallique qui en fait une sorte de tambour à cordes. Le banjo a connu plusieurs transformations depuis la haute époque (banjo ténor à quatre cordes, banjo à plectre fait pour être joué avec le médiator, banjo guitare à six cordes montées comme celles de la guitare), mais l'instrument historique, que continuent à utiliser bien des musiciens « folk », avait une touche sans frettes, et sa cinquième corde, la chanterelle, était tendue à mi-chemin du manche, mais en haut de celui-ci quand l'instrument est en position sur les genoux, de telle sorte qu'elle était jouée avec le pouce, tandis que

l'index, le majeur et l'annulaire commandaient les quatre autres cordes. Bien des auteurs pensent que cette opposition entre le jeu de chanterelle du pouce et celui des autres doigts a créé naturellement un décalage favorisant la syncope.

Le premier *blackface minstrel* célèbre fut Joel Sweeney (ca. 1810-1860, il mourut donc avant la guerre de Sécession), un Blanc de Virginie élevé dans une plantation parmi les esclaves noirs, et on lui attribue l'invention du banjo à cinq cordes. Tom Briggs (1824-1854) se produisit dans la fameuse troupe des Christy's Minstrels et il publia un manuel, *Briggs' Banjo Instructor,* dans lequel il présente « un choix des meilleures mélodies de plantation », dont certaines font déjà état, une vingtaine d'années avant la guerre de Sécession, des rythmes ♩♫ ♫♫ et ♪ ♩ ♪. Le virtuose Frank Converse (1837-1903), minstrel lui aussi, raconte que « la première fois que j'entendis du banjo, c'était un Noir qui en jouait, un mulâtre ambulant qui faisait passer son chapeau pour faire la quête ». En 1881, James Bohee vint en Europe et, devenu très populaire en Angleterre, il donna des leçons de banjo au prince de Galles qui, alors âgé de quarante ans, devait monter vingt ans plus tard sur le trône sous le nom d'Edouard VII ! N'oublions pas que Louis Moreau Gottschalk, admiré par Chopin et Berlioz, publia en 1855 une pièce de salon pour piano intitulée *The Banjo*. Selon le musicologue américain Lowell H. Schreyer, le seul banjoïste noir à avoir obtenu le respect et l'admiration de ses pairs blancs fut alors Horace Weston (1825-1890).

L'influence de la musique populaire de banjo noire sur la naissance du ragtime de piano paraît impossible à réfuter. En 1881, le journaliste blanc Lafcadio Hearn, qui s'intéressait beaucoup à la culture noire, écrivait au musicologue blanc H. E. Krehbiel, que nous avons déjà cité : « Avez-vous jamais entendu des Noirs jouer du piano d'oreille ? [...] Ils se servent du piano exactement comme d'un banjo. C'est de la bonne musique de banjo, mais pas de la musique de piano. » Hearn avait raison. La nature même du banjo, ses limitations organologiques, particulièrement

son inaptitude à jouer des notes tenues et longues, l'obligea à meubler les vides de la mélodie par des figures de remplissage ; une accentuation irrégulière, une différence de jeu de timbres entre le gras du pouce sur la chanterelle et les ongles des autres doigts sur les cordes plus graves, sa seconde nature d'instrument de percussion, tout cela se retrouve dans l'anatomie du ragtime de piano. La mère de Scott Joplin jouait du banjo...

Bientôt va apparaître une abondante littérature pour banjo présentant des polkas, des scottisches, des valses, des mazurkas et des variations sur les classiques (on retrouve ces dernières chez les pianistes stride), mais aussi des cakewalks et des formes de ragtimes populaires, souvent porteuses de paroles (on les appelle alors des *ragtime songs,* et leur existence sera officialisée en 1911 par l'énorme succès d'une chanson d'Irving Berlin, *Alexander's Ragtime Band*, qui n'a rien d'un ragtime car elle se modèle sur un des archétypes de Tin Pan Alley, 32 mesures en 16 × 2 avec autonomie mélodico-harmonique à partir de la vingt-cinquième mesure), et aussi d'authentiques *classic ragtimes*. S. S. Stewart (1855-1898), banjoïste blanc, fut un des principaux éditeurs de ce genre de musique. En 1890 (neuf ans avant *Maple Leaf Rag*), il publia *Mobile Persuasion,* un cakewalk multisectionnel en A BB C D EE. Mais les deux banjoïstes les plus célèbres de ce style et des débuts du siècle furent Vess L. Ossman (1868-1923) et Fred Van Eps (1878-1960). D'origine allemande, Vess (diminutif de Sylv*es*ter) Ossman fut considéré comme étant de très loin le meilleur banjoïste de son temps. Quand il se mit au banjo, il travailla, déclarera-t-il dans une interview, dix heures par jour pendant trois ans, puis, après, « au moins quatre heures par jour ». Il se produisit en Angleterre en 1900 et 1903 et donna à deux reprises un concert de commande *(royal performance)* devant le roi

Edouard VII, l'ancien prince de Galles passionné de banjo, avant de jouer pour le président Theodore Roosevelt. Il fut un des premiers banjoïstes, avec D. C. Brooks, Cullen and Collins et l'Anglais Olly Oakley, à faire des enregistrements — acoustiques, bien sûr. Ces documents très anciens (*Smoky Mokes*, un cakewalk écrit par Abe Holzmann, est de 1900) sont intéressants, émouvants même. Mais une écoute attentive permet de penser qu'au-delà de l'effet de sautillement dû à la primitive technique d'enregistrement de l'époque, avec notamment les vitesses métronomiques déformées, il y a, inhérent à son jeu, une raideur qu'il est très tentant de qualifier de germanique, ou, si l'on préfère, une nervosité fondamentale qui est à mille lieues de la décontraction noire que l'on sentira plus tard dans le jeu, pourtant faussé lui aussi par les techniques en question, de Joplin.

On peut en dire autant ou presque de Fred Van Eps. Natif de l'Est comme Ossman, il est issu d'un père hollandais et d'une mère norvégienne. Nous sommes très loin du sud des plantations, et cela aussi se sent. La technique impeccable ne peut dissimuler une approche très raide du ragtime, surtout quand il enregistre en 1923 le superbe classique qu'est *Ragtime Oriole* du grand James Scott. Van Eps a abondamment enregistré dès l'âge de dix-neuf ans, et il fut un des premiers banjoïste à le faire en petite formation orchestrale, avec un pianiste (Frank Edgar Banta) et un saxophoniste alto (Nathan Glantz). En outre, il se trouve idéalement placé dans le temps pour avoir pu illustrer à la fois le *classic ragtime*, le novelty et la production de Tin Pan Alley, mais aussi un morceau appartenant au style stride archaïque, *Junk Man Rag* (*Le rag du chiffonnier,* 1913), une composition du célèbre pionnier noir de ce style, Luckey « Luckeyeth » Roberts.

Le ragtime rural

Si, avec le *banjo ragtime*, nous avons l'exemple d'une musique populaire spontanée qui peu à peu se codifie, se fige et devient une musique écrite qu'il faut respecter dans ses moindres détails, avec le ragtime rural, nous nous trouvons devant l'exemple très singulier du processus inverse : celui d'une musique composée et écrite qui, par transmission auditive, se désagrège et perd à la fois toute rigueur structurelle et tout sens de la direction.

A la fin du siècle dernier et au début de ce siècle, les Etats-Unis constituaient une société à très forte dominante rurale. Dans ce contexte, les musiciens itinérants ont servi de relais entre les goûts dictés par les villes et l'appétit montré par les milieux ruraux pour des formes musicales nouvelles mais intégrables à leur univers traditionnel quotidien. On peut discerner deux grandes sources d'information musicale : la musique de consommation domestique et familiale (les petits formats déchiffrés au piano — et il y avait beaucoup de pianos alors, même dans les foyers à bas revenus — les rouleaux qu'on passait sur le piano mécanique, mais aussi le cylindre et le disque et, un peu plus tard, la radio), et la musique communautaire fonctionnelle, celle qu'on écoutait à l'occasion de fêtes de villages, de bals, de mariages, etc. Les instruments de diffusion de cette deuxième sorte de musique furent le violon, l'harmonica, le *washboard* (planche à laver en tôle ondulée sur laquelle on marquait sèchement le rythme avec la main droite chaussée de dés à coudre), les *jugs* (cruches en terre plus ou moins emplies d'eau dans lesquelles on soufflait pour obtenir des sons graves qui scandaient les basses), les cuivres et les bois, le banjo et la mandoline, mais aussi la guitare, dont on imagine à tort qu'elle n'a acquis de l'importance que plus tardive-

ment, en détrônant le banjo. Le savant musicologue de jazz français Philippe Baudoin estime au contraire, à l'analyse de l'iconographie, principalement photographique, de l'époque, que la guitare était au début du siècle et aux débuts du jazz plus souvent utilisée que le banjo. Il est d'ailleurs conforté dans cette façon de voir par Lawrence Cohn, un Américain bien versé dans le ragtime rural. En milieu rural, en effet, et à plus forte raison en plein air et en l'absence de piano, la guitare à six cordes était à elle seule un petit orchestre, car sa nature organologique lui permettait les notes tenues, les vibratos qui donnaient de l'expression à la note, les portamentos qui permettaient d'intégrer les blue notes, et les accords à résonance longue et moelleuse qu'on n'était pas forcé d'arpéger.

La grande quantité de documents sonores dont nous disposons en ce qui touche le ragtime rural permet de discerner très tôt dans ce genre deux traditions, l'une noire, l'autre blanche. Nul ne s'étonnera que la première intègre le blues et ait donc fourni des artistes aussi à l'aise dans le rag populaire que dans le blues proprement dit. Pour n'en citer que quelques-uns, le guitariste virtuose Blind Blake (1890-1940) enregistre notamment en 1927 son *Southern Rag,* avec une coupe répétitive de seize mesures basée sur des cycles de quintes descendantes, et clôt son morceau sur un accord de pseudo-septième de dominante qui vient en droite ligne du blues authentique. Son *picking,* son jeu de main droite, servira de modèle à nombre de guitaristes noirs et blancs. La même année, le pianiste Sugar Underwood, dont nous savons très peu de choses, grave un rag irrégulier, *Dew Drop Alley,* tandis qu'un autre pianiste, Cow Cow Davenport, confie à la cire son *Atlanta Rag,* un rag de style « barrelhouse ». En 1938, Blind Boy Fuller enregistre sur une guitare métallique « National » son *Piccolo Rag.* En 1949, c'est Blind Willie McTell (1898-1959) à la guitare à douze cordes avec *Kill It Kid.* Fuller fut un élève du très grand Reverend Gary Davis, aussi à l'aise dans le gospel que dans le blues. Devenu *preacher* (prédicateur), Gary Davis (1869-1972) s'émancipera de l'influence de Blind Blake pour affirmer un style personnel représentant la perfection dans le picking. Or, ce musicien si brillant et si profond enregistra à une date aussi tardive que 1964 (!) un *Maple Leaf Rag* qui

illustre bien le processus de désagrégation par transmission auriculaire dont nous parlions plus haut. Le célèbre morceau-archétype a perdu toute unité structurelle et toute dynamique directionnelle interne. Soixante-cinq ans après sa publication, Gary Davis ne le connaît que sous forme de bribes non reliées entre elles : il joue d'abord, sans introduction, les mesures 9 à 16 du *strain* A (et non en *la* bémol, mais en *do*), mesures qu'il prend manifestement pour le motif principal alors qu'il n'est chez Joplin qu'une conclusion après le brillant arpège « en lever de rideau » des mesures 7 et 8 (texte original) ; vient ensuite le motif des six premières mesures de A, qui s'enchaîne sur les deux mesures 14 à 16 de A ; on a droit alors aux quatre dernières mesures de A, sans reprise, puis vient le *strain* B qui n'est présenté que sous ses huit premières mesures, suivies des quatre dernières mesures de A avec reprise. Le *strain* B revient sous sa forme mutilée, et ainsi de suite jusqu'à la fin, de façon de plus en plus erratique. Nous sommes là, répétons-le, en présence de la désagrégation par transmission auriculaire d'une forme originale fortement structurée, et cet exemple n'est pas le seul mais, à notre connaissance, le plus accompli, d'un processus fascinant.

La deuxième tradition, blanche, revêt une tout autre physionomie. Au-delà de son charme incontestable, la caractéristique principale de ce rameau tient en ceci qu'il s'écarte très vite du phylum qui mène du ragtime au jazz proprement dit. Mais ce rameau rejoint à l'évidence la tradition des ballades blanches américaines en majorité d'origine iro-calédonienne qui, portées par la conquête de l'Ouest, deviendront les « chansons de cowboys » et, plus tard, le style « bluegrass » aux caractéristiques aisément reconnaissables dès les enregistrements de la fin des années vingt : technique de picking de plus en plus fine mais aussi de plus en plus percutante, accord des instruments plus juste que dans la tradition noire, respect de la structure du blues dans les chansons qui le demandent, c'est-à-dire observation presque constante de la structure de douze mesures en 4 × 3 (ce qu'on est loin d'observer chez les Noirs, paradoxalement), mais absence totale de ce qui fait l'esprit même du blues, les blue notes n'étant pas ressenties comme telles, mais rendues comme des bémolisations exactes, sans aucune incertitude ni aucune charge affective, des troisième et septième degrés. Ce dernier caractère, on le retrouvera dans toute la tradition populaire blanche, même urbaine, il éclatera à l'évidence dans le rock 'n' roll, et nous le voyons toujours à l'œuvre dans le rock français contemporain. Parmi les musiciens et groupes historiques auxquels la *country and folk music* doit tant aujourd'hui encore, on peut citer Jimmie Tarlton, un excellent guitariste qui jouait à la hawaïenne, son

instrument posé à plat sur les genoux (né en 1892, *Mexican Rag,* 1930), Gid Tanner (1885-1960) and His Skillet Lickers (Ses lécheurs de casserole) (*Hawkins Rag,* 1934), Bill Boyd and His Cowboy Ramblers (*Barn Dance Rag,* litt. : *Le rag du bal dans la grange,* 1935), Merle Travis, dont la technique, appelée « Travis picking », a influencé tout le country folk, le country blues et le ragtime rural (*Cannon Ball Rag - Bugle Call Rag,* date d'enregistrement inconnue), Flatt and Scruggs and the Foggy Mountain Boys, au style bluegrass si pur que le jeu du banjo à cinq cordes de Scruggs a eu droit à l'appellation « Scruggs style » et a profondément influencé le genre (*Randy Lynn Rag,* date d'enregistrement inconnue).

Le piano « stride » et l'école noire de Harlem

On a vu plus haut (p. 40) que déjà, à la fin du siècle dernier, les joutes entre pianistes, qui s'appelleront plus tard *cutting contests*, opposaient parfois dans certaines villes du Missouri, notamment à Saint Louis, les ragtimers locaux à d'autres venus de l'Est. S'il existait déjà alors, selon toute vraisemblance, un style de ragtime de l'Est en formation, on peut certainement admettre que ce style a continué au début de notre siècle à se développer et se différencier en suivant son erre propre. Et il semble bien, effectivement, que cet *Eastern style* ait affirmé très tôt des caractéristiques différentes de celles du *classic ragtime* et de ses filiations directes, sans pour autant se laisser contaminer par le *novelty ragtime.* Tout d'abord, on peut tenir pour sûr qu'il a été exposé à l'influence du blues, ce qui implique l'action de deux facteurs renforçant le caractère noir de cette musique, l'intégration des blue notes et le sentiment de 4/4. En effet, l'influence des blues de guitare et du piano *barrelhouse* du Sud, particulièrement du Texas, s'explique par le fait que c'est Kansas City, et non Saint Louis, qui était non seulement *the most wicked city,* la ville la plus débauchée, mais aussi le lieu

de passage obligatoire de la viande sur pied entre les élevages du Texas et les abattoirs de Chicago. Or, ce qui se passait à Chicago était très rapidement répercuté vers New York, la mégalopole-aimant où se créait plus que nulle part ailleurs le modèle de civilisation urbaine américaine moderne. En outre, les blues archaïques, ceux de Charlie Patton, par exemple, comme la majorité des ballades populaires du type « John Henry » étaient à 4/4. Il n'est donc pas téméraire de penser que l'on a abandonné le 2/4 beaucoup plus tôt dans l'Est et le Nord qu'à Saint Louis ou à Sedalia.

Après la première guerre mondiale, New York, principalement Harlem, devint un pôle d'attraction pour des pianistes venus d'un peu partout. Dans ce contexte urbain où la concurrence était farouche, ces pianistes se faisaient connaître dans des *jam sessions* et des *rent parties,* soirées données pour payer le loyer *(rent)*. Les locataires faisaient passer une annonce dans le journal noir *Amsterdam News* ou imprimer des cartes qu'ils distribuaient, et préparaient de la « soul food », de la glace, de l'alcool de contrebande (à partir de 1919, quand le Congrès vote la Prohibition, qui ne sera abolie qu'en 1933), et tout cela était vendu à bon marché aux invités pour emplir la cagnotte du terme. James P. Johnson fut longtemps une vedette de ces nuits bruyantes où l'on « préparait » souvent le piano à l'aide de fils de fer ou d'objets métalliques qui lui donnaient un son criard très apprécié (on en trouve un exemple moderne reconstitué chez Count Basie en 1963 sur un thème de Quincy Jones, *Kansas City Wrinkles — Les tripes de Kansas City* — album « Li'l Ol' Groovemaker... Basie », Verve).

> Pig feet, corn bread, rice and gravy,
> Country girls—boys from the navy,
> Music, soft lights, whiskey, gin
> Bring yourself, bring friends and fall on in
> At 1313 First St. top floor front—9 p.m.—until?

Le public de New York, exposé à toutes sortes de manifestations musicales, était plus averti, plus sophistiqué que celui de la province, et il exigeait un haut niveau de maîtrise des artistes du clavier, qui, comme l'écrit le pianiste bebop Billy Taylor dans son livre *Jazz Piano* (1982), travaillaient sans relâche leur technique afin de protéger vis-à-vis du public, mais aussi de leurs pairs, leur réputation de virtuoses et d'improvisateurs inventifs. (James P. Johnson a raconté comment il travaillait la nuit, toutes lumières éteintes et un drap tendu sur le clavier, afin de pouvoir frapper avec force et sans erreur, même en tempo endiablé, les notes cherchées.) Les tempos rapides, les passages chromatiques, les figures rythmiques — particulièrement les *riffs,* ces courtes formules mélodico-rythmiques répétitives qui seront tellement utilisées dans le grand jazz classique, et qui viennent bien évidemment du responsorial ouest-africain — les accords faisant intervenir, à la différence du *classic ragtime,* des syncopes à la main gauche, le contrôle du jeu de pédale (tous les grands maîtres du piano jazz sont de très habiles « pédaleurs », Earl Hines, Fats Waller, Art Tatum, Bud Powell, Bill Evans entre autres), tout cela devait être exécuté avec un maximum de clarté et de précision. Il n'était pas rare, au cours de ces *cutting contests,* de voir deux pianistes se succéder au même clavier pour jouer chacun à son tour un chorus sur le même thème, mais en l'harmonisant différemment, et le premier se levant après avoir modulé dans une tonalité difficile, tout au moins inhabituelle, que le second était tenu de respecter, et *vice versa.* Bref, la pression était plus forte à New York qu'ailleurs, et les pianistes de ragtime devaient savoir tout faire ou presque. Leur répertoire comprenait, outre les rags proprement dits, des morceaux de variétés à la mode, souvent des chansons venues des spectacles de Broadway, des blues et des *blues ballads,* et même des pièces du répertoire classique jazzées — ce qu'on appela d'abord *ragging the classics,* puis *jazzing the classics.* Donald Lambert (1904-1962), surnommé *The Lamb,* l'agneau, bien qu'à l'entendre on songe plutôt à un loup (et qu'il ne faut pas confondre avec le ragtimer classique Joseph Lamb) obtenait un grand succès en swinguant de façon impérieuse, en tempo rapide et avec une main gauche de fer, le « Pilgrim's Chorus » *(sic)* de *Tannhaüser,* « Anitra's Dance » de Peer Gynt, le « Sextuor » de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, et même l'*Elégie* de Massenet ! Il n'était pas le seul, et un des plus grands pianistes de l'histoire du jazz, Art Tatum, avait à son répertoire de concert, jusqu'à sa mort en 1956, une version très swinguante d' « Humoresque », de Dvorâk.

Pour montrer patte blanche en briguant l'admission dans le cercle très select des pianistes de stride, il fallut longtemps savoir

jouer sans fautes *Carolina Shout,* le splendide rag de James P. Johnson, qui, pour reprendre notre comparaison, est au stride ce que *Maple Leaf Rag* est au *classic ragtime.* Nous tenons de la bouche d'Ellington que, tout jeune homme, le futur « Duke » apprit ce morceau par cœur en jouant note à note ce qu'égrenait le rouleau original QRS 100999 de mai 1921 sur un piano mécanique dont un ami, le batteur Percy Johnson, de Washington, tournait la manivelle au ralenti de telle sorte qu'Ellington puisse porter ses doigts aux endroits où les touches du *player piano* s'enfonçaient.

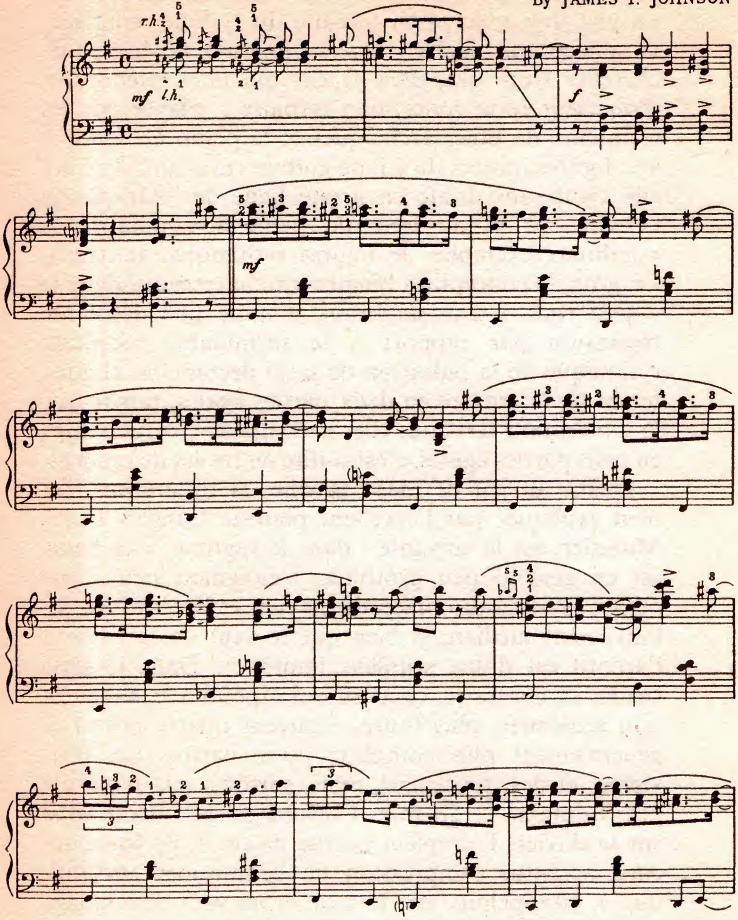
Le style *stride* (on dit aussi le style *rent-party* ou *shout piano*) se définit au premier chef par le sens du mot. Le terme vient du verbe *to stride,* marcher à grandes enjambées, et il décrit le mouvement de la main gauche, qui marque une basse (tonique de l'accord, ou octave, ou dixième, laquelle est généralement frappée quand il y a progression diatonique, souvent arpégée en cas de progression chromatique) sur les premier et troisième temps de la mesure, basse à laquelle répondent une octave au moins plus haut, selon les renversements choisis, des accords plaqués sèchement sur les deuxième et quatrième temps.

On lit souvent que le stride se différencie du ragtime en ce que les représentants de ce style improvisaient. Cette généralisation ne doit pas être retenue : non seulement on a de bonnes raisons de penser que les ragtimers classiques connaissaient l'art de l'improvisation, mais l'écoute des rouleaux et des disques enregistrés entre 1916 et la fin des années trente montre à l'évidence que les striders, quand ils jouaient des rags de structure stricte ou même réduite, n'improvisaient absolument pas (James P. Johnson, *Carolina Shout,* et treize ans plus tard, en 1934, Fats Waller, *Viper's Drag* et *Alligator Crawl*). Outre le sentiment de 4/4 et la présence occasionnelle de blue notes, les deux points qui établissent la différence entre le ragtime de tradition classique et le stride concernent le passage du binaire

CAROLINA SHOUT

Fast Jump

By JAMES P. JOHNSON



au ternaire et l'écart plus grand qui sépare les basses (1er et 3e temps) des accords correspondants (2e et 4e temps). A un moment donné, impossible à préciser, on voit une conception ternaire du rythme remplacer la conception binaire. Il ne semble pas nécessaire de chercher trop loin, dans le cas qui nous préoccupe, d'où vient cette conception ternaire : relayée par les chanteurs de blues archaïques et le piano *honky-tonk* aux figures imitées du jeu de guitare rural noir du Sud, elle vient sans doute en droite ligne de l'Afrique de l'Ouest, où la musique de percussion montre de nombreux exemples de figures rythmiques ternaires. En gros, la conception binaire (qu'on retrouve dans le « jazz rock » contemporain, comme une désolante régression par rapport à la formidable souplesse rythmique de la pulsation de jazz) décompose chaque temps de la mesure en deux parties égales, tandis que la conception ternaire, elle, décompose chaque temps en trois parties égales, c'est-à-dire en triolet de croches.

Quant au jeu de main gauche, la différence, fort bien expliquée par l'excellent pianiste français Louis Mazetier, est la suivante : dans le ragtime, « la basse est en général peu profonde, s'éloignant peu d'une octave en deçà du milieu du clavier, et l'accord est relativement médian, si bien que le saut de la basse à l'accord est d'une ampleur limitée ». Dans le style stride, au contraire, l'accord qui répond à la basse est non seulement plus fourni (souvent quatre notes) et généralement plus complexe (avec parfois des neuvièmes et des treizièmes), mais, surtout, « la basse est plus lointaine et grave et l'accord est plus haut situé sur le clavier. L'ampleur accrue de cet écart basse/accord accentue l'impression de balancement rythmique ». (Rappelons que le mot *swing* veut dire balancement.) La différence entre temps forts (1 et 3) et temps faibles (2 et 4), ces derniers étant paradoxale-

ment accentués dans le jazz, est plus nettement marquée. Il n'est pas impossible que la performance physique exigée, notamment en tempo enlevé ou rapide, par l'ampleur spatiale de ce décalage, soit à l'origine de la force avec laquelle les pianistes de stride frappent sèchement les accords des temps faibles, et c'est là une énorme différence, car, en écoutant attentivement des *classic ragtimes* exécutés comme il faut, on remarque que basses et accords sont joués avec la même puissance et avec la même durée.

Mis à part James P. Johnson, le doyen, surnommé *The King of Stride* (né dans le New Jersey en 1894, mort à New York en 1955), les grands pianistes de stride doivent être cités, les plus grands au moins. Si nous ne possédons pas d'enregistrements du légendaire Tony Jackson, de La Nouvelle-Orléans, qui avait ses racines dans le *classic ragtime* (1876-1921) et que Jelly Roll Morton — qui n'avait pourtant pas le compliment facile, surtout quand il s'agissait d'un autre pianiste — admirait énormément, si les noms de Jack the Bear (Jeannot l'Ours), Abba Labba, Jess Picket ou Paul Seminole, cités entre autres par Billy Taylor, nous sont pratiquement inconnus, la documentation est en revanche abondante en ce qui concerne les maîtres plus tardifs aux noms desquels le mot *stride* est attaché à jamais : Luckey Roberts, Willie « The Lion » Smith, très impressionniste, mais qui, cependant, a joué en public et enregistré à l'Ecole normale de Musique de Paris, à une date aussi tardive que 1965, à l'âge de soixante-huit ans, la grande *Polonaise* de Chopin, en stride, bien entendu, Cliff Jackson (que Philippe Baudoin appelle « le rouleau compresseur »), Pat Flowers et, un des plus grands, Thomas Fats Waller (1904-1943), élève de James P. Johnson et professeur de Count Basie ! Ces pianistes historiques ont porté la pulsation rythmique du piano de jazz à un si haut

niveau qu'ils ont été admirés et imités par des contemporains et des cadets qui devaient, eux aussi, entrer au panthéon du jazz : Edward Kennedy « Duke » Ellington (*passim* dans tout son œuvre), William « Count » Basie *(passim)*, mais même des modernes tels que Bud Powell *(The Last Time I Saw Paris)* et Thelonious Monk *(Nice Work If You Can Get It)*. Une place à part parmi les grandes figures du piano doit être faite à Art Tatum, le plus extraordinaire virtuose du piano jazz et, serait-on tenté de dire, du piano tout court. Jouant souvent à la main gauche des accords plaqués syncopés ou des accords arpégés, il savait aussi pratiquer le stride le plus fort, même en tempo vertigineux *(Tiger Rag, I Know That You Know, Song of the Vagabonds)*.

Enfin, il est impossible de clore ce chapitre sans mentionner un personnage-charnière tout à fait singulier. L'histoire a été clémente aux musicologues de jazz en leur offrant Eubie Blake. Né en 1883 (seize ans avant la publication de *Maple Leaf Rag* !) dans le Maryland, entre Washington et New York, n'ayant donc aucune racine dans le Sud, il meurt en 1983 à New York. Ce centenaire, qui aurait pu être le petit frère de Scott Joplin et le grand frère de James Scott et de Joseph Lamb, fut aussi, successivement, un contemporain de James P. Johnson, de Fats Waller, d'Earl Hines, de Count Basie, d'Art Tatum, de Teddy Wilson, de Bud Powell, de Thelonious Monk, de Cecil Taylor, de Chick Corea et de Keith Jarrett. Il enregistra et se produisit en public jusque dans les toutes dernières années de sa vie. Il avait connu le *classic ragtime*, mais il aimait se considérer comme un pianiste de stride. Or, ce musicien enjoué qui improvisait agréablement mais timidement ne s'est jamais départi d'une certaine raideur binaire, même à 4/4, et ses syncopes furent toujours plus ragtime que jazz, on dirait volontiers plus sédaliennes que new yorkaises. Ce pianiste historique, qui écrivit les premiers shows de Broadway (*Shuffle Along*, 1921, avec, parmi les danseuses, une toute jeune beauté nommée Joséphine Baker), à qui l'on doit l'une des plus classiques *ballads* de jazz, *Memories of You*, aimait encore sur son grand âge jouer des compositions de John Philip Sousa (1854-1932), devant une salle où se trouvait peut-être Herbie Hancock...

Jelly Roll Morton et La Nouvelle-Orléans

L'histoire du jazz nous a donné un autre personnage charnière, qui ne connut pas, hélas ! la même longévité que Eubie Blake, mais dont l'influence fut mille fois plus déterminante, Jelly Roll Morton. Sa situation historique et géographique comme la multiplicité de ses expériences vécues, son incontestable talent et son extravagante personnalité ont certainement joué un rôle capital dans le passage du ragtime proprement dit au jazz proprement dit, et l'on ne saurait chercher querelle à la majorité des historiens et des critiques de jazz, qui considèrent, selon les termes de Daniel Nevers, qu'il appartient « davantage à l'histoire du jazz qu'à celle du ragtime ».

On nous avait toujours dit que ce célèbre créole (au sens américain, c'est-à-dire, en français, mulâtre d'origine franco-africaine) de La Nouvelle-Orléans s'appelait de son vrai nom Ferdinand Joseph La Menthe, et c'était bien joli. Malheureusement, des recherches récentes ont mis au jour son certificat de baptême, selon lequel son véritable patronyme serait Lemott ou Lamott. Les deux versions ne sont d'ailleurs pas incompatibles à notre avis, car le palais américain éprouve la plus grande difficulté à émettre la voyelle nasale « en », et si l'on voulait apprendre à un Américain à prononcer « La Menthe », avec accent tonique sur *men*, on lui ferait dire phonétiquement « Le Mott », avec un « o » très ouvert (ləmɑ̃ɤt), et nous sommes personnellement tenté de voir là une *clerical error*, une erreur du scribe anglo-saxon de l'état civil.

Quoi qu'il en soit, Ferdinand naquit à La Nouvelle-Orléans en 1885 ou 1890 selon les auteurs et mourut à Los Angeles en 1941, âgé donc de cin-

quante et un ans ou cinquante-six ans seulement. Personnage éminemment pittoresque en qui Bob Green voit quelque chose d'élisabéthain — il eût pu être un ami de Falstaff ou de sir Francis Drake — il se présente à nous sous de multiples facettes : pianiste habile au jeu inventif et, bien que parfois raide, très moderne pour son époque, compositeur fécond de thèmes extrêmement chantants, un des premiers — sinon le premier — arrangeur, qui se disait « inventeur » du jazz, du stomp et du swing (rien que ça !), mais aussi du *break*, dont, s'il ne fut certainement pas l'inventeur, il fut sans doute le codificateur, il était aussi mauvais garçon, toujours fourré dans des coups louches, jouant supérieurement au poker comme au billard et tricheur virtuose dans les deux jeux, grand consommateur de femmes et quelque peu proxénète. Si l'on ajoute à cela le fait qu'il ait porté des fixe-chaussettes ornés de brillants — fixe-chaussettes qu'il mit d'ailleurs au clou vers la fin de sa vie quand la fortune lui était devenue infidèle — et, surtout, qu'il ait fait orner d'un diamant l'*inlay* d'or d'une de ses incisives, on aura une idée de la couleur du personnage. Soit dit en passant, le bijou décorant le sourire, ornement typiquement afro-américain, n'a pas disparu avec Jelly Roll. En 1986, l'auteur, de passage à l'Université de Californie - Los Angeles pour des conférences au Department of Music et au UCLA Center for Afro-American Studies, a eu connaissance d'un peintre noir né en 1942 qui s'était fait incruster par son dentiste un petit cœur en or dans une de ses incisives (*CAAS Newsletter,* vol. 6, n° 1, novembre 1981).

Jelly Roll (ce surnom qu'il s'attribua lui-même est plus que déshonnête : obscène) poussa la paranoïa jusqu'à se faire faire des cartes publicitaires ainsi rédigées :

JELLY ROLL MORTON'S ORCHESTRA

209 West 131st Street New York City

AUdubon 3-0424

Originator of JAZZ - STOMP - SWING

VICTOR ARTIST

World's Greatest Hot Tune Writer

Music Furnished For All Occasions

Nothing too Large. Nothing too small

15 Pieces or Less

Pour être juste, ce genre de vantardise ne lui appartenait pas en propre. Ben Harney, mentionné plus haut, que l'on peut considérer comme l'homme qui fit accepter le ragtime à une date précoce par la bonne société blanche de New York, faisait passer à ses frais dans la presse la publicité suivante dès 1897 (deux ans avant la publication de *Maple Leaf Rag*) :

BEN R. HARNEY, author, musician and comedian [c.a.d. fantaisiste]. *Originator of the only Absolute Novelty in this Season's Vaudeville* [c.a.d. spectacle de variétés]. *Piano playing in cyncopated [sic] or « rag time », singing his own « Coon » melodies and doing his original dancing. AN ABSOLUTE HIT EVERYWHERE.*

En 1938, trois ans avant sa mort, un Jelly Roll Morton désargenté et aigri fut redécouvert dans une obscure boîte de Washington, le Jungle Club, par le musicologue de jazz et collecteur de folklore américain Alan Lomax qui, après avoir obtenu des crédits de la Bibliothèque du Congrès, fit parler et jouer Morton, lequel, avec l'aide (reconnaissable à l'oreille) de solides doses de whiskey, enregistra cent seize faces 78 tours riches en informations sur le ragtime et la naissance, à La Nou-

velle-Orléans, d'une nouvelle façon de jouer celui-ci qui devait s'appeler « jazz ». Il ne faut pas prendre pour argent comptant tout ce que nous raconte ce grand hâbleur qu'est Jelly Roll, mais la façon dont il illustre au piano l'évolution stylistique de certains morceaux, notamment *Maple Leaf Rag*, apporte à l'auditeur préparé et attentif beaucoup d'éléments d'appréciation historiques et esthétiques.

Mais ce qui est fascinant chez Jelly Roll Morton, c'est qu'à travers son œuvre on touche du doigt les éléments constitutifs du grand jazz, tels qu'ils se mêlaient dans le creuset multiracial de la grande cité louisianaise. Certains enregistrements nous montrent un Morton habile dispensateur de mélodies dont le profil et l'organisation structurelle appellent fortement l'image de Scott Joplin (*The Pearls* ou le début de *King Porter Stomp*, les versions en solo de 1923 ou 1924) tandis que d'autres morceaux illustrent une composante du jazz à laquelle Morton tenait beaucoup, ce qu'il appelait *the Spanish tinge*, la nuance, la couleur espagnole (*New Orleans Blues*, ou *NO Joy*, blues de forme stricte en douze mesures, mais joué d'un bout à l'autre en rythme de habanera, 1923) et que d'autres encore, avec les « Red Hot Peppers », particulièrement les vigoureux et irrésistibles *Black Bottom Stomp* et *Doctor Jazz* (1926, nous sommes à Chicago, où la douceur de vivre et la nonchalance louisianaises n'ont plus cours, remplacées qu'elles sont par l'impératif capitaliste protestant : *Do it now !*) nous font entrer brutalement dans le grand jazz instrumental presque classique).

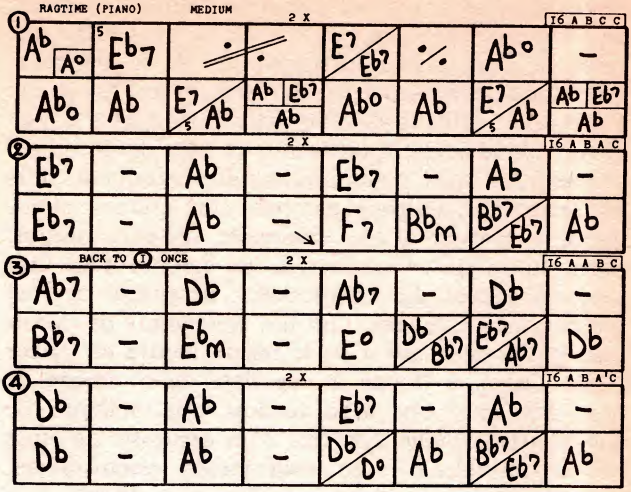
Un pied dans le ragtime classique, l'autre dans le jazz proprement dit, Morton fut sans doute le premier à cesser de donner l'impression, au piano, que nous entendons parfois, comme l'écrit avec l'humour Lucien Malson, « de vieilles demoiselles en mal d'expression mutine pour les sauteries de patronage ». Comme le fait encore remarquer ce grand phénoménologue du jazz qu'est Malson, Morton fut « l'un des premiers à syncoper les basses à la main gauche » et « si le binaire survit chez lui, lors des mesures où fleurissent les doubles croches, l'accentuation s'infléchit, en d'autres circonstances, légèrement, et tend vers le ternaire ».

En somme, il se passe beaucoup de choses dans le monde de ce qu'on pourrait de plus en plus appeler — pardon, Wolfgang Amadeus — « la grande musique de nuit ». Jelly Roll aimait bien les arrangements mais il s'en servait comme de cadres dont la fonction

était double : mettre les solistes en situation, et structurer le morceau joué à l'aide d'interludes et, surtout, de *breaks* (suspension pendant deux ou quatre mesures de l'expression instrumentale de la pulsation rythmique), breaks dont il se disait, nous l'avons vu, *l'originator*. Jelly Roll, *alias* Jelly Lord (Jelly le Seigneur, pseudonyme qu'il se donna sans doute quand il comprit à quel point pouvait être choquant, hors du cercle des mauvais garçons, son premier sobriquet), a marqué d'une empreinte forte et durable l'histoire du jazz. Certaines de ses compositions sont toujours jouées. Le compositeur, arrangeur et chef d'orchestre Gil Evans, l'un des fondateurs de l'école *cool* et l'homme qui a su le mieux mettre en valeur Miles Davis, a donné à une date aussi proche de nous que 1975 une belle version, très moderne, de *King Porter Stomp*, à la tête d'un orchestre de vingt et un musiciens, avec instruments électroniques, notamment un synthétiseur. Quant à *Maple Leaf Rag*, il poursuit sa carrière, fréquemment joué par les petites formations de style New Orleans ou Dixieland du monde entier, dans lesquelles les souffleurs (instruments à vent), mais aussi le pianiste et les instruments harmoniques de la section rythmique (guitare ou banjo, contrebasse) se réfèrent non plus à la partition de 1899, mais au schéma en forme de « grille » suivant, où l'on remarque que les célèbres arpèges « en lever de rideau » des mesures 7 et 8 du premier *strain* reposent désormais sur un accord de septième diminuée.

Le ragtime sera joué longtemps encore par des orchestres de jazz prestigieux. En 1923, c'est entre autres exemples *Snake Rag, Le rag du serpent,* par King Oliver et son Creole Jazz Band, avec le tout jeune Louis Armstrong comme second cornet, où l'on entend déjà, particulièrement dans les breaks à deux cornets, une alternance de valeurs longues et brèves. Mais en 1927, le grand orchestre très urbain, très new-yorkais et très

« **Maple Leaf Rag** » (Scott Joplin, Bob Russell, 1899)



moderne pour l'époque de Fletcher Henderson, où se trouvent de très grands jazzmen qui vont, eux aussi, infléchir le cours du jazz, enregistre *Sensation Rag,* appelé aussi *Sensation Stomp* (qu'il ne faut pas confondre avec le *Sensation Rag* de Joseph Lamb, car ce morceau de 1918 est dû à Eddie Edwards, le tromboniste de l'Original Dixieland Jazz Band), un ragtime typique à trois *strains* de seize mesures avec reprise modulant de *do* en *fa* puis en *si* bémol. Cependant, Henderson grave le même jour un rag atypique, *Fidgety Feet* (de Nick La Rocca, cornettiste et leader de l'ODJB) qui, après avoir respecté les *strains* à seize mesures avec reprises, passe de plain pied dans une forme à trente-deux mesures avec marche harmonique autonome dans la deuxième partie ce qu'on appelle en jazz la forme ABA'C, laquelle est illustrée en particulier par Jimmy Harrison, qui enregistre là un des plus beaux solos de trombone de l'histoire du jazz. Ajoutons que l'exemple le plus connu de ragtime atypique est *Tiger Rag,* dont Jelly Roll, bien entendu, s'est attribué la paternité, mais qui est en fait, comme l'a établi ce grand archiviste du ragtime qu'est Jean-Christophe Averty, de Nick La Rocca, lui aussi.

Ce petit livre s'achève, et le temps est venu de s'interroger sur une des difficultés évoquées dans l'introduction :

L'hiatus que trop d'auteurs voient entre le ragtime proprement dit et le jazz proprement dit n'en est pas un. L'auteur propose au contraire de voir dans cette évolution un glissement progressif. Binaire et ternaire, valeurs égales contre brèves et longues, tout cela est un peu trop facile et ne permet à tout prendre que de décider à quelques décennies de distance ce qui sépare le très bon jazz du jazz médiocre. Mais les contemporains ne disposaient pas de ce recul, et c'est le mot qui a changé brusquement — *jazz* remplaçant presque du jour au lendemain *ragtime* — beaucoup plus que la musique. En 1960, Armstrong déclarait dans une interview donnée à *Jazz Review* : « Chaque fois qu'il y avait un bal ou une garden-party, l'orchestre de six musiciens s'installait sur le trottoir devant la maison et jouait une bonne demi-heure de ragtime. » Il est bien évident que Louis ne veut pas dire ici qu'après avoir joué une demi-heure de ragtime, l'orchestre se mettait à jouer du jazz. Ce qu'il laisse entendre, c'est bien plutôt que, dans une fête donnée par la bonne société blanche, créole ou noire de La Nouvelle-Orléans, il était très mal vu de jouer le blues, musique des bas-fonds. Certes, André Hodeir a eu raison, en 1954, dans ce superbe classique qu'est son *Hommes et problèmes du jazz*, de stigmatiser la « syncope-polka » du tromboniste Kid Ory, compagnon d'Armstrong. Mais Ory n'était pas le seul. Nous ignorons comment jouait, avec quelle raideur boitillante sans doute, le légendaire cornettiste Buddy Bolden ou encore Jack Papa Laine. Nous possédons toutefois des enregistrements tardifs de Freddy Keppard, par exemple (*Stock Yards Strut*, Chicago, 1926) et nous y trouvons d'incontestables accents de ragtime classique, tout comme dans les dis-

ques de Sam Morgan (*Bogulousa Strut,* 1927), de Johny Dunn (*Dunn's Cornet Blues,* 1924), etc. Plus près de nous, le trompettiste Bunk Johnson (1879-1949), retrouvé édenté dans une rizière où il travaillait, et qui eût pu être le père d'Armstrong, a enregistré notamment une version de *The Entertainer,* de Joplin, qui ne swingue guère, en 1947, c'est-à-dire deux ans après que Charlie Parker et Dizzy Gillespie aient enregistré *Hot House, Salt Peanuts* et *Koko* !

En somme, si l'on veut réserver le nom de « jazz » aux œuvres qui swinguent vraiment, on est en bonne logique obligé de faire basculer dans des limbes proto-jazziques tout ce qui s'est fait avant les grandes improvisations d'Armstrong, ce qui est inadmissible et revient à amputer arbitrairement une part de l'histoire à laquelle a droit le jazz. Au demeurant, à trop vouloir que le swing se définisse par la perfection dans la mise en place des valeurs rythmiques, on pourrait, toujours en bonne logique, dire que l'orchestre de Stan Kenton swingue plus que celui d'Ellington, ce qui est insoutenable.

Tout cela, en fin de compte, est bien compliqué, et personne n'est sûr de jamais y voir vraiment clair un jour. L'auteur ne prétend pas avoir raison sur tous les points abordés dans cet ouvrage, ni avoir avancé une explication à la fois exhaustive, révolutionnaire et définitive du ragtime. Nous pensons seulement que le ragtime préfigure vraiment dès Scott Joplin ce que sera le jazz, beaucoup plus qu'il n'illustre quelque branche décadente de la musique « classique », même légère. *Maple Leaf Rag* est assurément un morceau moins dramatique que le *Tight Like This* du jeune Louis (1928) ou le premier *East Saint Louis Toodle-O* du jeune Duke (1926), mais si le *classic ragtime* est de la musique légère, jamais musique légère n'aura été aussi féconde — ni aussi grave.

NOTE SUR L'ATTIRANCE DU RAGTIME CHEZ LES « CLASSIQUES » EUROPÉENS

Le 11 novembre 1918, quelques heures avant la signature de l'armistice, dix-neuf mois après la mort de Scott Joplin, Stravinsky jette sur le papier les notes finales de son *Ragtime* pour onze instruments, vents, cordes, cymbalum, percussion. C'est Ernest Ansermet, pense-t-on, qui lui avait rapporté d'Amérique des partitions de ragtime. De qui, de quelle qualité étaient ces rags, c'est ce que nous ne saurons sans doute jamais, mais il est peut-être permis de conjecturer qu'il s'agissait de *novelty,* car Stravinsky n'aurait pas dû être insensible à la rigueur de construction des *classic ragtimes.* Quoi qu'il en soit, la place manque ici pour traiter en profondeur ce sujet intéressant qu'est l'attrait exercé par le ragtime sur les compositeurs de musique dite classique. Sans parler de l'Américain Charles Ives (1874-1954), qui a reconnu lui-même cette influence sur son œuvre, il faut citer au moins, toujours de Stravinsky, le *rag-time* de l'*Histoire du soldat* et *Piano ragmusic,* mais aussi, de Debussy, *Golliwog's cake-walk, Minstrels* et *General Lavine eccentric,* et, pour faire bref, l'amusant *Piccadilly* d'Erik Satie.

Tous ces morceaux ont en commun, à des titres divers, d'être d'excellents exercices de musique occi-

dentale « classique », mais de ne rien véhiculer du vrai ragtime, au point qu'il y a quelque chose de comique dans le fait que de tels génies aient si grossièrement manqué leur but — qu'ils n'aient, disons-le carrément, rien compris à la musique afro-américaine. Personnellement, l'auteur prend grand plaisir à l'écoute du *Ragtime* pour onze instruments, mais à condition de l'écouter comme il le ferait du *Sacre*. Dès qu'il se rappelle que ce morceau prétend être un ragtime, il voit immédiatement, sans l'avoir convoquée, l'image d'un grand ataxique locomoteur essayant d'imiter les danses à claquettes du grand danseur noir Bill Robinson.

Il faudrait des pages, un livre entier même, pour traiter sérieusement ce sujet. Hodeir, lui encore, a d'ailleurs écrit, à la fin d'*Hommes et problèmes du jazz*, des pages définitives sur l'incompatibilité qui existe entre la musique européenne et le jazz. Nous terminerons par une amusante révélation : Brahms lui-même, écrit Blesh, aurait été attiré par le ragtime à la fin de sa vie. Cette information est confirmée par un autre critique américain, Ralph de Toledano, qui a écrit que le maître de Hambourg aurait été *excited by ragtime in 1898*. Brahms aurait-il composé un *Ragtime pour sextuor à cordes* ? Consolons-nous, en tout cas, de la perte de cet extraordinaire document. S'il a jamais existé, il devait être intitulé *Cemetary Rag*. Brahms, en effet, est mort en 1897.

DISCOGRAPHIE

Le *classic ragtime* ne souffre pas d'être swingué en ternaire, et ses meilleurs interprètes sont parfois des pianistes classiques qui ont su, au-delà de leur technique « lourde », sentir intuitivement qu'un minimum de souplesse était nécessaire à une interprétation fidèle. Certains n'hésitent d'ailleurs pas à user de *rubatos* exagérés qui détruisent le sentiment de continuité du tempo, tels le très beethovénien Walter Chodack et, dans une moindre mesure, Joshua Rifkin. Cependant, le meilleur spécialiste — de très loin à notre avis — est Richard « Dick » Zimmerman. Ses interprétations de *Maple Leaf Rag, The Entertainer,* et surtout *Bethena* et *Heliotrope Bouquet* sont splendides. En France, Yannick Singéry, vieux compagnon de Claude Luter, joue avec beaucoup de respect et de sensibilité le *classic ragtime* (*Ragtime Piano,* CD Vogue 670217), tandis que la brillance de Claude Bolling fait plutôt de lui un bon interprète du *novelty ragtime,* et sa version de *Kitten on the Keys,* de Zez Confrey (CD CBS MK 39009) est aussi exemplaire en son genre que l'interprétation de *Heliotrope Bouquet* par Singéry.

Presque tous les bons disques de grand ragtime, y compris la reproduction sur CD des rouleaux perforés par Joplin lui-même, se trouvent chez Biograph Records, New York, importés et très bien distribués par Média 7, à Nanterre (47 24 24 11).

BIBLIOGRAPHIE

La littérature spécialisée sur le ragtime est si abondante qu'il n'est pas question d'en mentionner ici ne fût-ce qu'un dixième. Nous citons seulement quelques auteurs dont l'autorité est incontestée :

Blesh R. et Janis J., *They All Played Ragtime,* New York, Oak Publications, 1971.
Très riche en informations sur la période et le milieu dans lesquels s'est développé le ragtime classique.

Schafer W. J. et Riedel J., *The Art of Ragtime,* Louisiana State University, 1973, New York, Da Capo Press, 1977.
Fines analyses des grands ragtimes classiques. Nombreux exemples musicaux.

Berlin E. A., *Ragtime, A Musical and Cultural History,* University of California Press, 1980.
Intéressante remise en question de certains dogmes jusque-là admis. Copieuse bibliographie.

Hasse J. E., *Ragtime, Its History, Composers and Music,* Londres, The MacMillan Press, 1985.
Très solidement documenté, offrant différents points de vue soutenus par nombre de spécialistes (G. Waterman, Gunther Schuller, James Dapogny, Ronald Riddle, Max Morath, etc.). On y trouve en outre, de la plume de Hasse, d'intéressantes statistiques sur la vente des pianos et des pianos mécaniques, ainsi que des informations capitales sur la façon parfois infidèle dont les rouleaux mécaniques étaient perforés. Très belle bibliographie sélective.

Brodsky Lawrence, Vera, *Scott Joplin, Collected Piano Works,* The New York Public Library, 1971 (Introduction de Rudi Blesh).

Lomax A., *Mister Jelly Roll,* 1950, trad. franç. H. Parisot, Paris, Flammarion, 1964.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 3

Ragtime : étymologie et définition 5

Le Classic Ragtime 11

Les sources du ragtime 19

Les minstrels, 19 — Le cakewalk, 25 — La marche militaire, 28 — Les pièces de genre pour piano : Gottschalk, 32.

La Trinité magnifique (Scott Joplin, James Scott, Joseph Lamb) 35

Une musique de salon et de saloon 69

Les avatars du ragtime 85

Le Novelty Ragtime, 88 — Le banjo ragtime, 97 — Le ragtime rural, 102 — Le piano « stride » et l'école noire de Harlem, 105 — Jelly Roll Morton et La Nouvelle-Orléans, 113.

Note sur l'attirance du ragtime chez les « classiques » européens 121

Discographie 123

Bibliographie 125

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Avril 1992 — N° 37 821

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2626 **Le MATIF**
(F. Aftalion et P. Poncet)

2627 **L'économie des Temps modernes**
(H. Legohérel)

2628 **Vocabulaire monétaire et financier**
(F. Teulon)

2629 **Texte, hypertexte, hypermédia**
(R. Laufer et D. Scavetta)

2630 **Le marché de l'art**
(E. et M. Hoog)

2631 **Averroès et l'averroïsme**
(M.-R. Hayoun et A. de Libera)

2632 **L'agriculture biologique**
(C. de Silguy)

2633 **La Contre-Révolution**
(L.-M. Clénet)

2634 **La science de la communication**
(J. Lazar)

2635 **Les procréations médicalement assistées**
(R. Frydman)

2636 **La protection internationale de l'environnement**
(J.-L. Mathieu)

2637 **Les options de change**
(M. Chesney et H. Loubergé)

2638 **La numismatique**
(C. Morrisson)

2639 **L'Ecole de Chicago**
(A. Coulon)

2640 **Le ragtime**
(J. B. Hess)

2641 **Les politiques de l'emploi**
(G. Grangeas et J.-M. Lepage)

2642 **Les petites et moyennes entreprises**
(A. Bizaguet)

2643 **Le droit des élections politiques**
(J.-C. Masclet)

2644 **Le media-planning**
(T. Fabre)

2645 **L'inceste**
(de Lannoy et Feyereisen)

2646 **La gestion des ressources humaines**
(J.-M. Le Gall)

2647 **Le Conseil général**
(J. Bourdon et J.-M. Pontier)

2648 **Hollywood**
(D. Royot)

2649 **Introduction à l'économie**
(F. Teulon)

2650 **La philosophie des valeurs**
(J.-P. Resweber)

2651 **Le Théâtre national de l'Opéra de Paris**
(J.-P. Saint-Geours)

2652 **La communication politique**
(J. Gerstlé)

2653 **La négociation collective**
(G. Caire)

2654 **SICAV et fonds communs de placement, les OPCVM en France**
(G. Gallais-Hamonno)

2655 **La détention provisoire**
(B. Callé)

2656 **La didactique du français**
(J.-F. Halté)

2657 **Le patrimoine industriel**
(J.-Y. Andrieux)

9 782130 443209